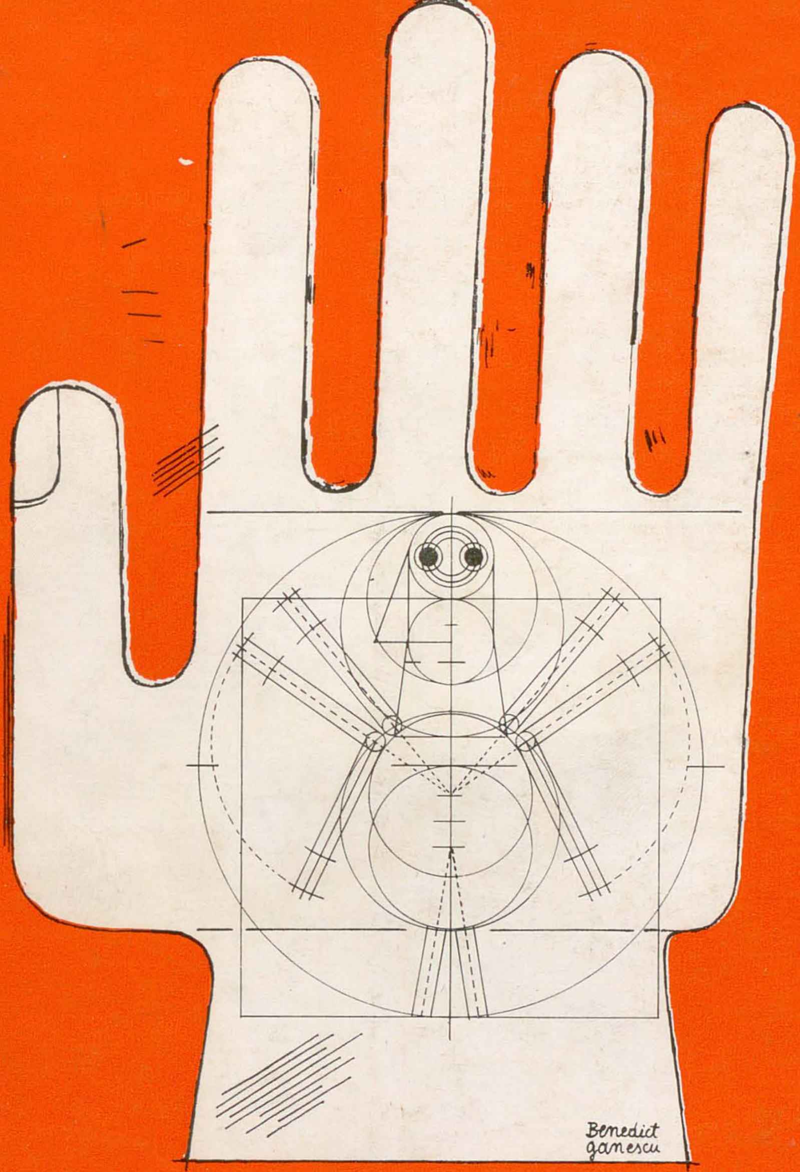


Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta:

desen de
BENEDICT GĂNESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ȘEF, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, GEORGETA HORODINCĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA, ALEXANDRU BACIU, SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE.

3-4

1972

[134—135]

SUMAR

HOMO FABER

ANAXAGORAS, ARISTOT, ENGELS: Inscripții • 6

ANTONIO GRAMSCI: *O filozofie a practicii*, în românește cu o prezentare de Florian Potra • 9

•

GOETHE: *Prometeu*, fragment dramatic, în românește de Mihai Isbășescu • 25

MIHAI ISBĂȘESCU: *Prometeul lui Goethe, un revoltat sau* homo faber? • 37

ELOGIUL MÂINII

HENRI FOCILLON: *Elogiul mâinii*, în românește de Liliana Ţopa • 43

EDGAR PAPU: *Mâna și arta* • 59

HERMAN MELVILLE: *O strîngere de mână*, poem în proză, în românește de Petre Solomon • 63

PAUL VALÉRY: *Această mașină prodigioasă* • 64

https://biblioteca-digitala.ro

RAINER MARIA RILKE: *Povestea mâinii*, în românește de Alexandru Baciu • 65
ALAIN: *Mâna*, în românește de Alexandru Baciu și N. Steinhardt • 67
VICENTE ALEIXANDRE: *Mâna*, poem, în românește de Andrei Ionescu • 69
MIGUEL HERNANDEZ: *Sudoarea*, poem, în românește de Andrei Ionescu • 70
PIERRE GASCAR: *Mâinile*, în românește de Tea Preda • 72

REPERE ISTORICE

PICO DELLA MIRANDOLA: *Omul, făurar de sine;* GIOVANNI PONTANO: *Lauda faptei;* LEONARDO DA VINCI: *Pictura — Artă liberală*, grupaj realizat de Cornel Mihai Ionescu • 79
CORNEL MIHAI IONESCU: *Hephaistos și Charis* • 82

DE LA ARTISTUL CONTEMPLATIV LA ARTISTUL «OPERATOR»

JOHN RUSKIN: *Munca artistului*, în românește de Horia Florin Popescu; *Om și unealtă*, în românește de C. Mușecan și Sorin Alexandrescu • 98 WILLIAM MORRIS: *Artă și muncă*, în românește de Ioana Moroiu; *Arta viitorului și munca*, în românește de Rodica Baroi • 102
GOTTFRIED SEMPER: *Știință, industrie și artă*, în românește de L. Voita • 108
HENRY VAN DE VELDE: *Vitalizarea materiei ca principiu al frumuseții; Memorii*, în românește de Amelia Pavel • 110
HERMANN BAHR: *Cine este artistul*, în românește de Amelia Pavel • 115
WALTER GROPIUS: *Un centru de consultație artistică pentru industrii și meșteșuguri; Un nou viitor al meșteșugului*, în românește de L. Voita • 115
KARL SCHEFFLER: *Artă și industrie* • 119
MAX BILL: *Ce înseamnă pentru mine « Bauhaus »* • 120

https://biblioteca-digitala.ro

OSCAR SCHLEMMER: *Omul* • 121

FERNAND LÉGER: *Artizanul și artistul*, în românește de Irina Fortunescu • 124

LE CORBUSIER: *Declarații personale*, în românește de Geta Brătescu • 128

NICOLAS SCHÖFFER: *Arta și spiritul de echipă*, eseu, în românește de Alexandru Baciu • 130

AMELIA PAVEL: *Arta în era funcționalității tehnice* • 136

RETORICA FAPTEI

YVAN GOLL

Canalul Panama, *Procesiunea*, *Directorul de cinematograf*, *Început de război*, *Soldatul moare*, *Pentru o mitologie nouă*, *Domul din Köln*, *Demonstrație*, *Noul Orfeu*, *Ioan-fără-de-țară-omul-orchestră*, poeme, în românește cu o prezentare de Petre Stoica • 144

CARL SANDBURG

Mâini curate, *Echipe de lucrători*, *Ciocanul*, *Fum și oțel*, în românește de Petre Solomon • 159

CUVÎNTUL SUB PRESIUNE

A. GASTEV: *Ne ridicăm din fier*, *Sirenele*, *Poarta*, *Către orator*, *Manifestație*, *Arată-te*, *Set de ordine*, în românește, cu o prezentare de Ioanichie Olteanu • 166

VASILI ALEXANDROVSKI: *Noi*, poem, în românește de Madeleine Fortunescu • 180

VLADIMIR KIRILOV: *Mesia de fier*, poem, în românește de Madeleine Fortunescu • 180

•

DE LA ENCICLOPEDIE LA BIBLIA UNELTELOR

ANDREI BREZIANU: O biblie a uneltelor • 185

https://biblioteca-digitala.ro

CIVILIZAȚIE ȘI NATURA

ELIO VITTORINI: *Lecția lui De Foe*, *Marxismul ca etnologie și tehnologie*, *Homo faber*, *Natura I*, *Natura II* (din volumul *Cele două tensiuni*) în românește, cu o prezentare de Constantin Ioncică • 198

ELIO VITTORINI

SIMPLONUL PRIVEȘTE SPREFREJUS

roman, în românește de Rodica Locusteanu • 209

RODICA LOCUSTEANU: *În căutarea dimensiunii umane* • 240

BORIS PILNIAK

IVAN MOSKVA

nuvelă, în românește de Tatiana Nicolescu • 244

TATIANA NICOLESCU: *Boris Pilniak, vizionarul* • 253

NORMAN MAILER

UN FOC PE LUNĂ

fragmente, în românește de Horia Florian Popescu • 255

ANDREI BREZIANU: *Focul și gîndul* • 266

BUCKMINSTER FULLER: *Rolul transformator al omului în univers*, în românește de Mircea Bucurescu • 276

ÎN ARIA FILMULUI

EDUARD CONSTANTINESCU: *Flaherty și frumusețea efortului; Roberto Rossellini: tot ceea ce arta n-a arătat pînă acum; « Odiseea spațială 2001 »: Omul și revolta mașinei* • 288

ROBERTO ROSSELLINI: «*Lupta pentru supraviețuire*», scenariu • 299

STANLEY KUBRICK: « *Odiseea spațială 2001* », scenariu

FRANÇOIS TRUFFAUT: *Cum am realizat « Copilul sălbatic »*, în românește de Eduard Constantinescu • 317

•

BARBU BREZIANU: *Un falanster din* 1907 • 324

NANCY WILLARD: *Lecția întîi*; UPDIKE: *Arhanghelul*, poeme • 328

VASILE BĂNCILĂ: *Mâinile sculptorului* • 331

TEA PREDA: *Mâna dansatorului* • 333

https://biblioteca-digitala.ro

HOMO FABER

https://biblioteca-digitala.ro

« Din toate ființele, omul e cel mai inteligent, pentru că are mîini »

ANAXAGORAS

« Într-adevăr, ființa cea mai inteligentă e aceea care-i capabilă să folosească bine un număr cît mai mare de unelte; or, mâna pare a fi nu o unealtă, ci mai multe. Căci este, am spune, o unealtă care ține locul altora. Ființei, deci, în stare a dobîndi cel mai mare număr de tehnici, natura i-a dat unealta din plin cea mai utilă, mâna »

Mîna, « un instrument de instrumente »

ARISTOT

« De aceea operațiile la care strămoșii noștri, în decursul multelor milenii ale epocii de tranziție de la maimuță la om, au învățat să-și adapteze încetul cu încetul mîna, nu au putut fi la început decît foarte simple. Sălbaticii de pe treapta cea mai inferioară, chiar aceia despre care se presupune că ar fi recăzut într-o stare asemănătoare mai mult animalității, însoțită și de degenerare fizică, sînt totuși mult superiori acestor ființe de tranziție. Înainte ca prima cremene să fi fost transformată cu ajutorul mîinii omenești în cuțit, trebuie să se fi scurs atîta vreme, încît, în comparație cu aceasta, perioada istorică pe care o cunoșteam apare neînsemnată. Dar pasul hotărîtor fusese făcut, *mîna devenise liberă* și putea acum să dobîndească tot mai multă dibăcie, iar flexibilitatea mai mare, dobîndită odată cu aceasta, se moștenea și sporea din generație în generație.

Astfel mîna nu este numai organul muncii, *ea este totodată și produsul ei*. Numai prin muncă, prin adaptarea la mereu alte operații, prin transmiterea dezvoltării deosebite astfel obținute a mușchilor ligamentelor, iar în intervale de

HOMO FABER

https://biblioteca-digitala.ro

timp mai îndelungate, chiar a oaselor, precum și prin folosirea acestei perfecționări moștenite la îndeletniciri noi, tot mai complicate, a putut mîna să atingă acel grad superior de desăvîrșire care i-a permis să creeze minuni ca tablourile lui Rafael, ca statuile lui Thorwaldsen sau muzica lui Paganini.

...Dominația asupra naturii, care a început odată cu dezvoltarea mîinii și cu munca, lărgea cu fiecare nou progres orizontul omului. El descoperea mereu însușiri noi, necunoscute pînă atunci, ale obiectelor naturii. Pe de altă parte, dezvoltarea muncii contribuia în mod necesar la o strîngere a relațiilor între membrii societății, înmulțind cazurile de ajutorare reciprocă, de activitate în comun și lămurind fiecăruia în parte folosul activității în comun. Într-un cuvînt, oamenii în devenire au ajuns să aibă *a-și spune ceva* unul altuia. »

ENGELS

HOMO FABER

https://biblioteca-digitala.ro

PICASSO: Mulajul mâinii

https://biblioteca-digitala.ro

ANTONIO GRAMSCI

O FILOZOFIE A PRACTICII

OMUL ACTIV DE MASSĂ ŞI CONŞTIINŢA SA TEORETICĂ

. . . Omul activ de massă făptuieşte practic, dar nu are o limpede conştiinţă teoretică a acestei făptuiri, care e şi cunoaştere a lumii, întrucît e vorba de o transformare a ei. Conştiinţa teoretică a omului activ poate fi, din punct de vedere istoric, chiar în contradicţie cu făptuirea sa. Se poate aproape spune că el are două conştiinţe teoretice (sau o conştiinţă contradictorie), una implicită făptuirii sale şi care-l uneşte realmente cu toţi colaboratorii săi în transformarea practică a realităţii, şi una superficial explicită sau verbală, pe care a moştenit-o din trecut şi a acceptat-o fără critică. Totuşi, această concepţie « verbală » nu e lipsită de consecinţe: ea leagă de un grup social determinat, influenţează conduita morală, orientarea voinţei, într-un mod mai mult sau mai puţin energic, care poate ajunge pînă la punctul unde caracterul contradictoriu al conştiinţei nu permite nici o acţiune, nici o decizie, nici o alegere, şi produce o stare de pasivitate morală şi politică. Înţelegerea critică de sine are loc astfel printr-o luptă de « hegemonii » politice, de tendinţe contradictorii, întîi în domeniul eticii, apoi în acela al politicii, pentru a ajunge la o elaborare superioară a propriei concepţii a realului. Conştiinţa de a fi o parte dintr-o forţă hegemonică determinantă (conştiinţa politică, adică) e prima fază spre o ulterioară şi progresivă autoconştiinţă în care, în sfîrşit, teoria şi practica se unifică. De aceea, nici unitatea teorie-practică nu e un dat de fapt mecanic, ci o devenire istorică, avîndu-şi faza elementară şi primitivă în simţul de « distincţie », de « detaşare », de independenţă abia instinctiv, şi înaintînd pînă la stăpînirea completă şi reală a unei concepţii despre

https://biblioteca-digitala.ro

ume coerentă și unitară. Iată de ce trebuie scos în relief cum dezvoltarea politică a conceptului de hegemonie reprezintă un mare progres filozofic, în afară de unul politico-practic, deoarece cuprinde și presupune în mod necesar o unitate intelectuală și o etică conformă cu o concepție a realului care a depășit simțul comun și a devenit, deși în limite încă restrînse, critică.

Cu toate acestea, în cele mai recente dezvoltări ale filozofiei practicii, aprofundarea conceptului de unitate a teoriei și practicii nu e, deocamdată, decît într-o fază inițială: încă mai rămîn reziduuri de mecanicism, deoarece se vorbește despre teorie ca despre un « complement », un « accesoriu » al practicii, despre teorie ca *ancilla* a practicii. Pare a fi judicios ca și această chestiune să fie pusă din punct de vedere istoric, și anume ca un aspect al chestiunii politice a intelectualilor. Autoconștiință critică înseamnă, istoric și politic, crearea unei *elite* de intelectuali: o massă umană nu se « distinge » și nu devine independentă « prin sine », fără să se organizeze (în sens larg) și nu există organizare fără intelectuali, adică fără organizatori și conducători, adică fără ca aspectul teoretic al nexului teorie-practică să se distingă într-un strat de persoane « specializate » în elaborarea conceptuală și filozofică. Dar acest proces de creare a intelectualilor e lung, anevoios, plin de contradicții, de înaintări și retrageri, de împrăștieri și regrupări, în care « fidelitatea » massei (fidelitatea și disciplina sînt, inițial, forma pe care o iau adeziunea massei și colaborarea ei la dezvoltarea întregului fenomen cultural) e pusă uneori la grea încercare. Procesul de dezvoltare e legat de o dialectică intelectuali-massă ; stratul intelectualilor se dezvoltă cantitativ și calitativ, dar orice salt spre o nouă « lărgire » și complexitate a stratului intelectualilor e legat de o mișcare analogă a massei celor simpli, care se ridică spre niveluri superioare de cultură și-și lărgește simultan cercul de influență, cu vîrfuri individuale sau chiar ale unor grupuri mai mult sau mai puțin importante, spre stratul intelectualilor specializați. În acest proces, însă, se repetă mereu momente

GRAMSCI: COERENȚĂ FILOZOFICĂ ȘI PATHOS MORAL

Și acum, la trei decenii după moarte, la un sfert de secol după prima editare a operelor, apropierea de Antonio Gramsci mai poate da acel fior neobișnuit pe care-l provoacă numai contactul cu o minte extraordinară, cu mișcarea unor idei încărcate de o profundă sensibilitate umană și de un viguros pathos moral. Desigur, rămîne greu de stăvilit sentimentul de compasiune amestecat cu indignare, cînd ne gîndim la circumstanțele neomenești în care și-a elaborat scrierile: bolnav, cu un trup mai mult decît firav, Gramsci a gîndit și a scris în diferite temnițe din sudul Italiei, cărora fascismul l-a încredințat pentru douăzeci de ani: « Timp de douăzeci de ani trebuie să împiedicăm ca acest creer să funcționeze », acesta fusese cuvîntul de ordine rostit de procuror și inspirat de însuși Mussolini. Dar creerul lui Gramsci a continuat să funcționeze, cu o limpezime de cristal, în ciuda bolii, a închisorii, a celor trei sferturi de oră de somn pe noapte, cît îi era permis să doarmă . . . În cele aproape 3000 de pagini de manuscris ne-au parvenit prin grija și devotamentul Tatianei Schucht, cumnata care a vegheat,

https://biblioteca-digitala.ro

în care între massă şi intelectuali (sau unii dintre ei, sau un grup) se produce o desprindere, o pierdere de contact, deci impresia de «accesoriu», de complementar, de subordonat. A insista asupra elementului « practică » al nexului teorie-practică, după scindarea, după separarea, iar nu numai după simpla discernere a celor două elemente (operaţie, tocmai, pur mecanică şi convenţională), înseamnă a străbate o fază istorică relativ primitivă, o fază încă economico-corporativă, în care se transformă cantitativ cadrul general al « structurii », iar calitatea-suprastructură adecvată e pe cale de a se naşte, dar nu e încă organic formată. Trebuie scoase în relief importanţa şi semnificaţia pe care le au, în lumea modernă, partidele politice în elaborarea şi difuzarea concepţiilor despre lume, întrucît elaborează, în esenţă, etica şi politica potrivite cu ele, adică funcţionează ca « experimentatoare » istorice ale acestor concepţii. Partidele selecţionează individual massa activă şi selecţia are loc fie în domeniul practic, fie în cel teoretic, deopotrivă, într-un raport cu atît mai strîns între teorie şi practică, cu cît concepţia e vital şi radical înnoitoare, şi în antagonism faţă de vechile moduri de-a gîndi. Se poate de aceea spune că partidele sînt elaboratoarele noilor intelectualităţi integrale şi totalitare, adică creuzetul unificării teoriei şi practicii, înţeleasă ca un proces istoric real şi devine limpede, cît de necesară e formarea prin adeziune individuală, iar nu de tip « laburist », fiindcă, dacă e vorba să se conducă organic « toată massa economic activă », e vorba de-a o conduce nu după scheme vechi ci inovînd, iar inovarea nu poate deveni de massă, în primele ei stadii, decît prin intermediul unei *elite*, în care concepţia implicită în activitatea umană să fi devenit deja, într-o anumită măsură, conştiinţă actuală, coerentă şi sistematică, precum şi voinţă precisă şi decisă.

CE E OMUL?

Aceasta e prima şi principala întrebare a filozofiei. Cum i se poate răspunde? Definiţia poate fi aflată în omul însuşi, şi anume în fiecare om în parte. Dar e justă oare? În fiecare om în parte se poate afla ce este fiecare « om în parte ». Dar pe

---

din afară, cu ascetică dăruire, zilele şi nopţile, anii de imposibilă ardere ai lui Gramsci.

Aceste trei mii de pagini au luat naştere dintr-un adînc impuls intelectual şi moral, din nevoia de a studia şi lucra « pentru ca timpul să nu fie pierdut », cum mărturisea într-o scrisoare din închisoarea milaneză: « . . . mă simt bîntuit . . . de următoarea idee: ar trebui să fac ceva für ewig *. . . În sfîrşit, aş vrea ca, după un plan prestabilit, să mă ocup de un subiect care să mă absoarbă şi să-mi centralizeze viaţa interioară ». Planul e înjghebat destul de repede, cuprinzînd probleme relative la « teoria istoriei şi istoriografiei », la « dezvoltarea burgheziei italiene pînă în 1870 », la « formarea grupurilor intelectuale italiene: evoluţie, atitudini », la « conceptul de folclor », la « chestiunea meridională şi a insulelor » din Italia, la « simţul comun »* etc. *E un plan care a suferit modificări, cristalizîndu-se în forma definitivă a celor şase volume de* Caiete ale închisorii, *scrise între 1929 şi 1935 şi publicate pe rînd, după 1948, de editura Einaudi: I* Materialismul istoric şi filozofia lui Benedetto Croce: *II* Intelectualii şi organizarea culturii ; *III* Risorgimento ; *IV* Note despre Machiavelli, despre politică şi despre Statul modern ; *V* Literatură şi viaţă naţională ; *VI* Trecut şi Prezent.

Observaţia cea mai uşor de făcut a fost aceea că o asemenea operă e alcătuită doar

https://biblioteca-digitala.ro

noi nu ne interesează ce e fiecare om în parte, ceea ce de altfel înseamnă ce anume e fiecare om în parte în fiecare clipă în parte. Dacă ne gîndim bine, vedem că punîndu-ne întrebarea ce e omul, vrem să spunem: ce poate să devină omul, adică dacă omul poate să-și domine propriul destin, dacă poate să-și « facă », să-și creeze o viață. Spunem, astfel, că omul e un proces, mai exact, e procesul actelor sale. Dacă ne gîndim bine, însăși întrebarea: ce e omul? nu e o întrebare abstractă sau « obiectivă ». Ea s-a născut din tot ceea ce am meditat asupra noastră înșine și asupra celorlalți, și vrem să știm, în raport cu ceea ce am meditat și văzut, ce sîntem, și ce putem deveni, dacă sîntem efectiv și între care limite, « proprii noștri făurari», ai vieții noastre, ai destinului nostru. Și aceasta vrem s-o știm « astăzi », în condițiile date astăzi, ale vieții « actuale », iar nu ale oricărei vieți și ale unui oricare om.

Întrebarea s-a născut și-și dobîndește conținutul din condiții speciale, adică din anumite moduri de-a considera viața și omul: cel mai important dintre aceste moduri e «religia» și chiar o anumită religie, catolicismul. În realitate, întrebîndu-ne: « ce e omul », ce însemnătate au voința și activitatea sa concretă în a se crea pe sine însuși și viața pe care o trăiește, — vrem să spunem: « este oare catolicismul o concepție exactă despre om și despre viață? fiind catolici, adică făcînd din catolicism o normă de viață, greșim sau avem dreptate»? Toți au vaga intuiție că, făcînd din catolicism o normă de viață, greșesc, dovadă că nimeni nu se ține de catolicism ca normă de viață, deși se declară catolici. Un catolic integral, adică un catolic care ar aplica în orice act al vieții sale, normele catolice, ar părea un monstru, ceea ce constituie dacă ne gîndim bine, critica cea mai riguroasă a catolicismului și cea mai peremptorie.

Catolicii vor spune că nici o altă concepție nu e urmată cu sfințenie, și au dreptate, dar aceasta demonstrează doar că nu există de fapt, istoricește, un mod de a concepe și acționa egal pentru toți oamenii, și doar atît; nu reprezintă nici un

---

din note, din însemnări, din puncte de plecare, din eseuri episodice, abia schițate. De aici, observația corolară asupra caracterului neorganic, de insuficientă coerență a gîndirii gramsciene. Cineva a ajuns să scrie că această gîndire (marxistă) a lui Gramsci e doar o chestiune de « sensibilitate » și de « dreaptă ținută morală ». Neadevărat și nedrept. În ciuda caracterului fragmentar, dat în primul rînd de circumstanțele neobișnuite în care au fost elaborate, scrierile lui Gramsci dovedesc pe lîngă « sensibilitate » și o « ținută morală », o strictă coerență marxistă a concepției despre realitate, despre istorie, despre societate și problemele culturii, într-o adînc simțită unitate dialectică a gîndirii și acțiunii. « Există în el — așa cum scria profesorul Luigi Russo — planta omului de știință. Dar a științei care se naște din viață și se întoarce la viață ».

Lecția magistrală pe care o putem extrage din toate paginile lui Gramsci e aceea a îndemnului la acțiune, la muncă, la seriozitate. Orice progres, însuși triumful unui partid, trec printr-o tenace activitate de cultură, de desțelenire a conștiințelor, pentru a se ajunge la o adevărată, indispensabilă hegemonie culturală. Îndemnul lui Gramsci e de judecată critică, de muncă asiduă (uneori pînă la sacrificiu) și riguroasă, în afara oricărei frivolități sau diletantism.

https://biblioteca-digitala.ro

motiv favorabil catolicismului, deși acest mod de a gîndi și acționa e organizat de secole tocmai în acest scop, ceea ce nu s-a întîmplat pînă acum pentru nici o altă religie, cu aceleași mijloace, în același spirit de sistem, cu aceeași continuitate și centralizare. Din punct de vedere « filozofic », ceea ce nu satisface la catolicism e faptul că el, în ciuda tuturor lucrurilor, așează cauza răului în însuși omul individ, adică concepe omul ca individ, bine definit și limitat. Toate filozofiile care au existat pînă acum reproduc, se poate spune, această poziție a catolicismului, cu alte cuvinte concep omul ca pe un individ limitat la individualitatea sa, iar spiritul — ca pe o atare individualitate. Acesta e punctul în care trebuie să reformăm conceptul despre om. Adică, trebuie să concepem omul ca pe o serie de raporturi active (un proces), în care dacă individualitatea are maxima importanță, nu e totuși singurul element de luat în considerare. Umanitatea ce se reflectă în fiecare individualitate e alcătuită din diferite elemente: 1) individul; 2) ceilalți oameni; 3) natura. Dar cel de al 2-lea și de al 3-lea element nu sînt atît de simple pe cît par. Individul nu intră în raporturi cu ceilalți oameni prin juxtapunere, ci organic, deoarece face parte din organisme de la cele mai simple la cele mai complexe. Tot așa, omul nu intră în raporturi cu natura pur și simplu prin faptul că el însuși e natură, ci activ, prin intermediul muncii și al tehnicii. Mai departe. Aceste raporturi nu sînt mecanice. Sînt active și conștiente, corespund adică unui grad mai mare sau mai mic de înțelegere, pe care fiecare om îl are față de ele. De aceea, se poate spune că fiecare om se schimbă pe sine, se modifică, în măsura în care schimbă și modifică întreg complexul de raporturi, al cărui centru de întretăiere e el însuși. În acest sens, filozoful real este și nu poate fi altul decît omul politic, adică omul activ care modifică mediul, înțelegînd prin mediu—ansamblul raporturilor din care fiecare individ face parte. Dacă propria individualitate e ansamblul acestor raporturi, a-ți făuri o personalitate înseamnă a dobîndi conștiința acestor raporturi, iar a modifica propria personalitate înseamnă a modifica ansamblul acestor raporturi.

Firește, aceste motive reies din întreaga operă gramsciană, dar ele nu lipsesc nici din extrasele pe care le oferim în traducere, privind o posibilă filozofie a omului. Ne-am ghidat, în alegerea lor, după « indicele materiilor » alcătuit de editori. Sînt însemnări, ca aproape toate, de o respirație scurtă și, așa cum apar aici, scoase din contextul unei gîndiri de ansamblu, pot lăsa o impresie de neîmplinire. În același timp, însă, ele constituie o valabilă mărturie a tensiunii intelectuale, a altitudinii filozofice și etice, a « coerenței marxiste » atinse de marele gînditor și leader *comunist, potrivnic improvizațiilor și parazitismului de orice fel.*

Omul prospectat de Gramsci e omul societății în care a triumfat socialismul, e omul văzut de Marx, de Engels, de Lenin. E omul pe care și România de azi se străduiește să-l formeze, să-l educe, să-l perfecționeze. În eforturile făcute de comuniștii români, o « întoarcere la Gramsci », la textele sale, la indicațiile sau chiar numai la străluminările fugare ale temeinicelor sale meditații, înseamnă regăsirea unui prețios punct de sprijin — teoretic, practic, moral — în gîndirea unuia din cei mai importanți filozofi și oameni politici ai Europei contemporane.

FLORIAN POTRA

https://biblioteca-digitala.ro

Dar aceste raporturi, după cum am mai spus, nu sînt simple. De altfel, unele din ele sînt necesare, altele voluntare. Pe de altă parte, faptul de-a avea conştiinţa lor mai mult sau mai puţin profundă (cunoscînd adică, mai mult sau mai puţin, modul în care se pot modifica) le şi modifică. Înseşi raporturile necesare, întrucît sînt cunoscute în necesitatea lor, îşi schimbă aspectul şi importanţa. Cunoaşterea e putere, în acest sens. Dar problema e complexă şi prin alt aspect: nu e deajuns să cunoşti ansamblul raporturilor, ca existînd la un moment dat şi ca un sistem dat, ci important e să le cunoşti genetic, în mişcarea lor de formare, deoarece fiecare individ nu e doar sinteza raporturilor existente, ci şi a istoriei acestor raporturi, adică e rezumatul întregului trecut. Se va spune că ceea ce poate schimba fiecare individ în parte e foarte puţin, în raport cu puterile sale. Ceea ce e adevărat pînă la un punct, fiindcă individul se poate asocia cu toţi cei care doresc aceeaşi schimbare, şi dacă această schimbare e raţională, individul poate fi multiplicat, într-un număr impozant, şi poate obţine o schimbare mult mai radicală decît cea care poate să apară la prima vedere.

Societăţile la care poate participa un individ sînt foarte numeroase, mai numeroase decît s-ar părea. Prin intermediul acestor « societăţi », individul face parte din genul uman. Astfel, multiple sînt modurile în care individul intră în raport cu natura, deoarece prin tehnică trebuie să se înţeleagă nu numai obişnuitul ansamblu de noţiuni ştiinţifice, ci şi instrumentele « mintale », cunoaşterea filozofică.

Că omul nu se poate concepe altfel decît trăind în societate e un loc comun, totuşi nu se trag de aici toate consecinţele necesare, inclusiv cele individuale: că o anumită societate umană presupune o anumită societate a lucrurilor, şi că societatea umană e posibilă numai întrucît există o anumită societate a lucrurilor, e, deasemenea, un loc comun. E adevărat că pînă acum, acestor organisme extra-individuale li s-a dat un înţeles mecanicist şi determinist (atît pentru *societas hominum*, cît şi pentru *societas rerum*): de aici, reacţia. Trebuie să se elaboreze o doctrină în care toate aceste raporturi să fie active şi în mişcare, fixînd foarte limpede ideea că sediul acestei activităţi e conştiinţa omului în parte, care cunoaşte, vrea, admiră, creează, întrucît cunoaşte, vrea, admiră, creează etc. dinainte, şi se concepe nu izolat, ci plin de posibilităţi oferite de ceilalţi oameni şi de societatea lucrurilor, despre care nu poate să nu aibă cunoştinţă. (Aşa cum fiecare om e filozof, fiecare e om de ştiinţă etc.)

Afirmaţia lui Feuerbach: « Omul e ceea ce mănîncă », luată în sine, poate fi interpretată în chipuri felurite. Interpretare grosolană şi prostească: adică, omul e rînd pe rînd ceea ce mănîncă efectiv, adică hrana are o imediată influenţă determinantă asupra felului său de a gîndi. Să ne amintim afirmaţia lui Amadeo[1], după care, dacă s-ar şti ce a mîncat un om înaintea unui discurs, de exemplu, am fi în măsură să interpretăm mai bine respectivul discurs. Afirmaţie infantilă şi, de fapt, străină chiar ştiinţei pozitive, deoarece creerul nu e hrănit cu fasole sau cu trufe, ci alimentele ajung să reconstituie moleculele creerului transformate în substanţe omogene şi asimilabile, care au « aceeaşi natură » potenţială cu moleculele cerebrale. Dacă această afirmaţie ar fi adevărată, istoria şi-ar avea matricea determinantă în bucătărie, iar revoluţiile ar coincide cu schimbările radicale ale alimentaţiei de massă. Adevărat e, din punct de vedere istoric, contrariul: adică revoluţiile şi complexa dezvoltare istorică sînt cele care au modificat alimentaţia şi au creat « gusturile » succesive în alegerea mîncărurilor. Nu însămînţarea regu-

---

[1] Amadeo Bordiga, fost conducător comunist, extremist, exclus apoi din partid (n. r.)

https://biblioteca-digitala.ro

lată a cerealelor a făcut să înceteze nomadismul, ci invers, condițiile ivite împotriva nomadismului au dus la însămînțările regulate etc [1].

Pe de altă parte, e adevărat că « omul e ceea ce mănîncă », întrucît alimentația e una din expresiile raporturilor sociale în complexul lor și orice grupare socială are o fundamentală alimentație a sa, dar în același fel se poate spune că « omul e îmbrăcămintea sa », « omul e locuința sa », « omul e felul său particular de a se reproduce, adică familia sa », deoarece alimentația, vestimentația, casa, reproducerea, sînt elemente ale vieții sociale prin care se manifestă mai evident și mai difuz (răspîndire în massă) — complexul raporturilor sociale.

Problema « ce e omul » și, prin urmare, mereu așa-numita problemă a « naturii umane » sau și aceea a așa-numitului « om în general », adică tendința de a se crea o știință a omului (o filozofie), care să plece de la un concept inițial « unitar », de la o abstracție în care să se poată cuprinde întreg « umanul ». Dar « umanul « e un punct de plecare sau un punct de sosire, ca un concept și fapt unitar ?, sau nu e, mai curînd, această tendință, o rămășiță « teologică » și « metafizică », dat fiind că e propusă ca punct de plecare ? Filozofia nu poate fi redusă la o « antropologie » naturalistă, adică unitatea genului uman nu e dată de natura « biologică » a omului : diferențele omului, care contează în istorie, nu sînt cele biologice (rase, conformare a craniului, culoare a pielii etc., și la asta se reduce, pînă la urmă, afirmația : « omul e ceea ce mănîncă — mânîncă grîu în Europa, orez în Asia etc. — care s-ar reduce la cealaltă afirmație : « omul e satul în care locuiește », deoarece o mare parte a alimentelor, în general, e legată de pămîntul locuit), și nici « unitatea biologică » nu a contat niciodată prea mult în istorie (omul e acel animal care s-a mîncat pe sine, tocmai atunci cînd era mai aproape de « starea naturală », adică atunci cînd nu putea multiplica « artificial » producția de bunuri naturale). Nici « facultatea de a raționa » sau « spiritul » nu a creat unitate și nu poate fi recunoscută ca fapt « unitar », deoarece e un concept doar formal, categoric. Nu « gîndirea », ci ceea ce în mod real se gîndește, îi unește sau îi diferențiază pe oameni.

Că « natura umană » e « complexul raporturilor sociale » constituie răspunsul cel mai satisfăcător, deoarece include ideea devenirii : omul devine, se schimbă necontenit, o dată cu schimbarea raporturilor sociale, și pentru că neagă «omul în general» : de fapt, raporturile sociale sînt exprimate de diferite grupuri de oameni care se presupun reciproc, a căror unitate e dialectică, iar nu formală. Omul e aristocrat întrucît e servitor al glebei etc. Se mai poate spune că natura omului e « istoria » (și în acest sens — istorie egal spirit — natura omului e spiritul) dacă, într-adevăr, istoriei i se dă înțelesul de « devenire » într-o « concordia discors », care nu pleacă de la unitate, ci are în sine rațiunile unei unități posibile ; de aceea, « natura umană » nu se poate regăsi în nici un om particular, ci în toată istoria genului uman (iar faptul că se folosește cuvîntul « gen », cu caracter naturalist, își are semnificația sa), în timp ce în orice individ în parte se găsesc caractere scoase în relief de contradicția cu acelea ale altora. Concepția de « spirit » a filozofiilor tradiționale ca aceea de « natură umană » afirmată în biologie, ar trebui explicată ca « utopie științifică », care a înlocuit utopia mai mare a « naturii umane » căutată în Dumnezeu (oamenii — fii ai lui Dumnezeu), și servește la indicarea travaliului neîntrerupt al istoriei, o aspirație rațională și sentimentală etc. E adevărat că atît religiile care afirmă egalitatea oamenilor ca fii ai lui Dumnezeu sau filozofiile care afirmă egalitatea oamenilor ca părtași la facultatea de a raționa, au fost expresiile

[1] Cfr. această afirmație a lui Feuerbach cu campania Exc. Sale. Marinetti, împotriva pastelor făinoase și polemica Exc. Sale Bontempelli în apărarea lor, aceasta în 1930, în plină desfășurare a crizei mondiale (n. a.).

https://biblioteca-digitala.ro

unor complexe mişcări revoluționare (transformarea lumii clasice — transformarea lumii medievale), care au constituit inelele cele mai puternice ale dezvoltării istorice.

Faptul că dialectica hegeliană a fost ultimul reflex al acestor mari noduri istorice şi că, din expresie a contradicțiilor sociale, dialectica trebuie să devină, o dată cu dispariția acestor contradicții, o pură dialectică conceptuală, — ar sta la baza ultimelor filozofii cu caracter utopic, ca aceea a lui Croce.

În istorie, « egalitatea » reală, adică gradul de « spiritualitate » atins de procesul istoric al « naturii umane », se identifică în sistemul de asociații « private şi publice », « explicite şi implicite », care se împletesc în « Stat » şi în sistemul mondial, politic: e vorba de « egalități » simțite ca atare între membrii unei asociații şi de « inegalități » simțite între diferitele societăți; egalități şi inegalități care valorează numai întrucît există o conştiință a lor, individuală sau de grup. Se ajunge astfel şi la egalitatea sau ecuația între « filozofie şi politică », între gîndire şi acțiune, adică la o filozofie a practicii. Totul e politic, şi filozofia sau filozofiile, iar singura « filozofie » e istoria în curs de desfăşurare, adică viața însăşi. În acest sens, se poate interpreta teza proletariatului german ca moştenitor al filozofiei clasice germane — şi se poate afirma că teoretizarea şi realizarea hegemoniei îndeplinită de Ilici[1] au constituit şi un mare eveniment « metafizic ».

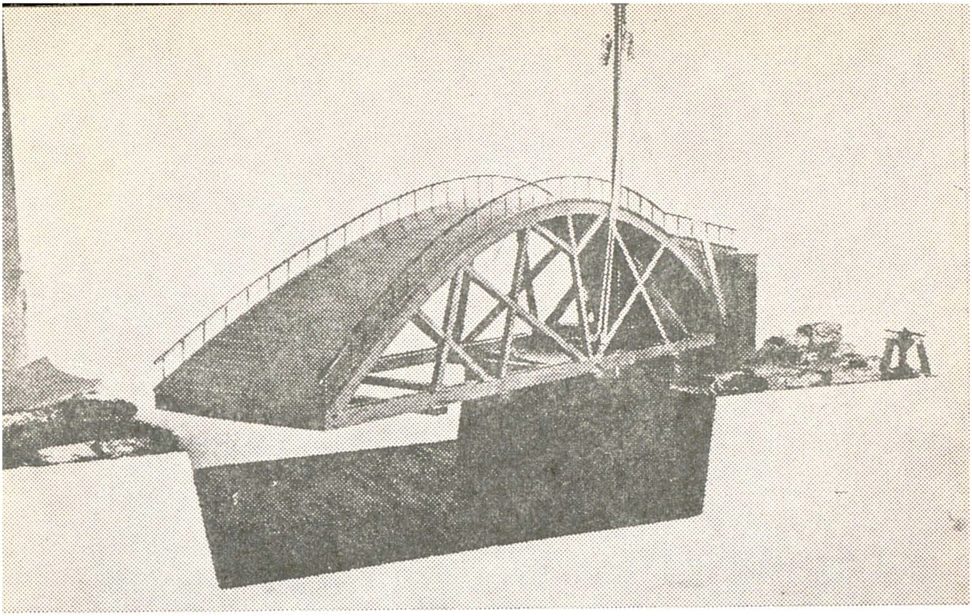
PROGRES ŞI DEVENIRE

. . . Problema e mereu aceeaşi: ce e omul? ce e natura umană? Dacă se defineşte omul ca individ, din punct de vedere psihologic sau speculativ, problemele progresului şi ale devenirii sînt insolubile sau rămîn vorbă goală. Dar dacă se concepe omul ca ansamblu al raporturilor sociale, apare că orice comparație între oameni, în timp, e imposibilă, deoarece e vorba de lucruri diferite, dacă nu eterogene. De altfel, fiindcă omul e şi ansamblul condițiilor sale de viață, se poate măsura cantitativ diferența dintre trecut şi prezent, deoarece se poate măsura măsura în care omul domină natura şi întîmplarea. Posibilitatea nu e realitatea, dar e şi ea o realitate: faptul că omul poate să facă un lucru sau nu poate să-l facă, îşi are importanța sa, pe cît se pare. Dar existența condițiilor obiective, sau posibilitatea sau libertatea nu e încă suficientă: e nevoie să le «cunoşti» şi să ştii să te serveşti de ele. Să vrei să te serveşti de ele. Omul, în acest sens, e voință concretă, adică aplicare efectuală a voinței abstracte sau a impulsului vital la mijloacele concrete, pe care o asemenea voință le realizează. Se creează propria personalitate: 1) dînd o direcție determinată şi concretă (« rațională ») propriului impuls vital sau voinței; 2) identificînd mijloacele care fac ca această voință să devină concretă şi determinată, iar nu arbitrară; 3) contribuind la modificarea ansamblului de condiții concrete care realizează această voință în măsura propriilor limite de putere şi în forma cea mai rodnică. Omul trebuie conceput ca un bloc istoric de elemente pur individuale şi subiective, şi de elemente de masă şi obiective sau materiale, cu care individul e în raport activ. A transforma lumea exterioară, raporturile generale, înseamnă a se potența pe sine, a se dezvolta pe sine. Că « îmbunătățirea » etică ar fi pur individuală e iluzie şi eroare: sinteza elementelor constitutive ale individualității e « individuală », dar ea nu se realizează şi nu se dezvoltă fără o activitate îndreptată în afară, modificatoare a raporturilor exterioare, de la cele

---

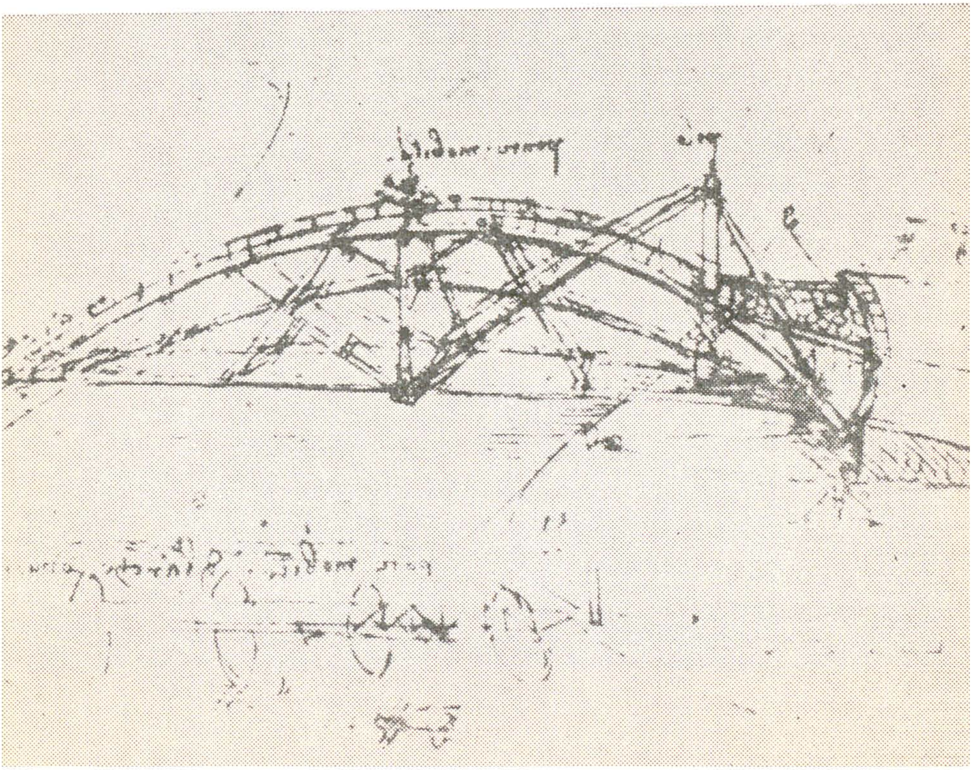
[1]) Lenin (n.r.)

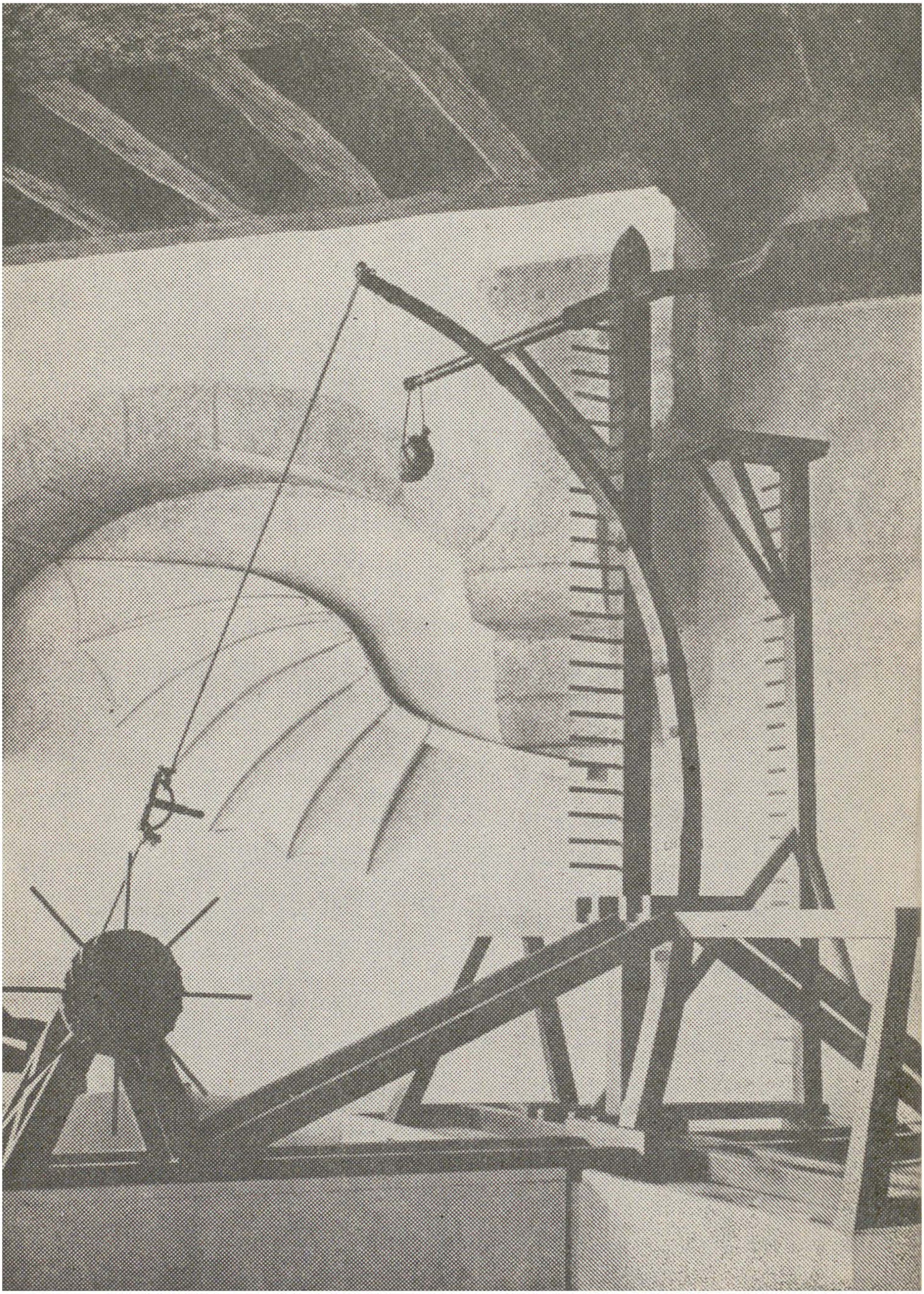
https://biblioteca-digitala.ro



▲ Punte turnantă realizată după schițele lui LEONARDO DA ▼ VINCI (Castelul Amboise)

Catapultă perfecționată de LEONARDO DA VINCI; în fund construcția unei ▶ mașini sburătoare.





https://biblioteca-digitala.ro

spre natură, pînă la cele spre ceilalţi oameni, pe diferite trepte, în diferite cercuri sociale în care trăim, pînă la raportul maxim, care cuprinde întreg genul uman. De aceea, se poate spune că omul e esenţialmente « politic », deoarece activitatea de transformare şi conducere conştientă a celorlalţi oameni îi realizează « omenia », « natura sa umană ».

« HOMO ŒCONOMICUS »

Discuţia în jurul conceptului de *homo œconomicus* a devenit una din numeroasele discuţii asupra aşa-numitei « naturi umane ». Fiecare dintre interlocutori îşi are o « credinţă » a sa, şi o susţine prin argumente cu caracter precumpănitor moralist. *Homo œconomicus* e abstracţia activităţii economice a unei forme de societate determinată, adică a unei structuri economice determinate. Fiecare formă socială îşi are *homo œconomicus* al său, adică o activitate economică a sa. A susţine că conceptul de *homo œconomicus* nu are o valoare ştiinţifică nu e decît un mod de a susţine că structura economică şi activitatea ei corespunzătoare s-au schimbat radical, sau că structura economică s-a schimbat într-atît, încît în mod necesar trebuie să se schimbe felul de-a acţiona economic, pentru a deveni corespunzător noii structuri. Dar tocmai aici stă dezacordul, şi nu atît un dezacord ştiinţific obiectiv, cît unul politic. Ce înseamnă, de altfel, o recunoaştere ştiinţifică a faptului că structura economică s-a schimbat radical şi că trebuie să se schimbe felul de-a acţiona economic pentru a se conforma noii structuri ? Ar avea o semnificaţie de stimul politic şi nimic mai mult. Între structura economică şi Stat, cu legislaţia şi cu coerciţiunea sa, se află societatea civilizată, iar aceasta trebuie să fie radical transformată în concret şi nu numai pe hîrtia legii şi a cărţilor oamenilor de ştiinţă ; Statul e instrumentul pentru a adecva societatea civilizată la structura economică, dar e nevoie ca Statul să «vrea» aceasta, adică e nevoie ca la cîrma Statului să fie reprezentanţii schimbării petrecute în structura economică. A aştepta ca, pe calea propagandei şi a convingerii, societatea civilizată să se adecveze la noua structură, ca vechiul *homo œconomicus* să dispară fără să fie îngropat cu toate onorurile pe care le merită, e o nouă formă de retorică economică, o nouă formă de moralism economic gol şi neconcludent.

Apropo de aşa numitul *homo œconomicus*, adică de abstracţia nevoilor omului, se poate spune că o astfel de abstracţie nu e deloc în afara istoriei, şi cu toate că se prezintă sub înfăţişarea formulărilor matematice, nu e de loc de aceeaşi natură cu abstracţiile matematice. *Homo œconomicus* e abstracţia nevoilor şi operaţiilor economice ale unei forme determinate de societate, aşa cum ansamblul ipotezelor propuse de economişti în elaborările lor ştiinţifice nu e altceva decît ansamblul premiselor care stau la baza unei determinate forme de societate. S-ar putea face un lucru folositor, adunînd sistematic « ipotezele » vreunui mare economist « pur » ; de exemplu, ale lui M. Pantaleoni [1], şi coordonîndu-le în aşa fel încît să se demonstreze că ele sînt, tocmai, «descrierea» unei determinate forme de societate.

---

[1] Economist italian, autorul unor *Principii de economie pură*, 1931 (n. tr.)

https://biblioteca-digitala.ro

OMUL INDIVID ŞI OMUL MASSĂ

Proverbul latin: *Senatores boni viri senatus mala bestia* [1] a devenit un loc comun. Ce înseamnă acest proverb şi ce înţeles a căpătat? Că o mulţime de persoane dominate de interese imediate sau pradă patimii stîrnite de impresiile momentului, transmise acritic din gură în gură, se uneşte într-o hotărîre colectivă greşită, care corespunde celor mai josnice instincte animalice. Observaţia e justă şi realistă întrucît se referă la mulţimi întîmplătoare, adunate ca o « mulţime în timpul unei furtuni, sub o streaşină», alcătuite din oameni care n-au legături de responsabilitate faţă de alţi oameni sau grupuri de oameni, sau faţă de o realitate economică concretă, a cărei destrămare s-ar repercuta în dezastrul indivizilor. Se poate spune, de aceea, că în asemenea mulţimi, individualismul nu e doar depăşit, ci exasperat prin certitudinea impurităţii şi a iresponsabilităţii.

Tot o observaţie comună e faptul că o adunare « bine organizată » de elemente recalcitrante şi nedisciplinate se unifică în hotărîri colective superioare mediei individuale: cantitatea devine calitate. Dacă n-ar fi aşa, n-ar fi cu putinţă armata, de exemplu; n-ar fi posibile sacrificiile nemaipomenite pe care grupuri umane bine disciplinate sînt în stare să le aducă în anumite împrejurări, cînd simţul lor de responsabilitate socială e puternic deşteptat de simţul imediat al pericolului comun, iar viitorul apare mai important decît prezentul.

Se poate da exemplul unui miting în piaţă, care se deosebeşte de un miting într-o sală închisă, după cum se deosebeşte şi de un miting sindical de categorie profesională şi aşa mai departe. O şedinţă de ofiţeri ai Statului Major va fi cu totul deosebită de adunarea soldaţilor unui pluton etc.

Tendinţă spre conformism în lumea contemporană, mai răspîndită şi mai profundă decît în trecut: standardizarea modului de a gîndi şi a acţiona dobîndeşte extensiuni naţionale sau de-a-dreptul continentale.

Baza economică a omului-colectiv: mari fabrici, taylorizare, raţionalizare etc. Dar în trecut, exista sau nu, omul-colectiv? Exista sub o formă carismatică, pentru a folosi o expresie a lui Michels: adică, se obţinea o voinţă colectivă sub impulsul şi sugestia imediată a unui « erou », a unui om reprezentativ; dar această voinţă colectivă era datorată unor factori extrinseci şi se compunea şi descompunea necontenit. Omul-colectiv de azi se formează, însă, esenţialmente, de jos în sus, pe baza poziţiei ocupate de colectivitate în lumea producţiei: omul reprezentativ are şi azi o funcţie în formarea omului colectiv, dar cu mult inferioară celei din trecut, încît el poate să dispară fără ca liantul colectiv să se destrame şi fără ca edificiul să se prăbuşească.

Se spune că « savanţii occidentali socotesc că psihicul massei, nu e altceva decît reînvierea străvechilor instincte ale hoardei primordiale şi, ca atare, un regres spre stadii culturale de mult depăşite »; aceasta trebuie să se refere la aşa-numita « psihologie a mulţimilor », adică a mulţimilor întîmplătoare, iar afirmaţia e pseudoştiinţifică, e legată de sociologia pozitivistă.

În legătură cu « conformismul » social trebuie să notăm că problema nu e nouă şi că alarma lansată de anumiţi intelectuali e doar comică. Conformismul a existat întotdeauna: e vorba astăzi de lupta între « două conformisme », adică de o luptă de hegemonie, de o criză a societăţii civilizate. Vechii conducători intelectuali şi morali ai societăţii simt că le fuge pămîntul de sub picioare, îşi dau seama că « predicile » lor au devenit, tocmai, « predici », adică lucruri străine realităţii,

---

[1] Senatorii sunt bărbaţi buni, senatul e un animal rău (n.tr.)

https://biblioteca-digitala.ro

pură formă fără conţinut, spectru fără spirit; de aici, disperarea tendinţelor lor reacţionare şi conservatoare; deoarece forma particulară de civilizaţie, de cultură, de moralitate pe care au reprezentat-o se descompune, ei vorbesc, ţipînd, de moartea oricărei civilizaţii, a oricărei culturi, a oricărei moralităţi, cer Statului măsuri represive şi se constituie în grup de rezistenţă, separat de procesul istoric real, sporind astfel durata crizei, fiindcă asfinţitul unui mod de a trăi şi gîndi nu poate să aibă loc fără criză. Reprezentanţii noii orînduiri în gestaţie, pe de altă parte, din ură « raţională » faţă de ceea ce e vechi, răspîndesc utopii şi planuri fanteziste. Care e punctul de referinţă pentru noua lume în gestaţie? Lumea producţiei, munca. Maxima utilitate trebuie să stea la temelia oricărei analize a instituţiilor morale şi intelectuale de creat şi a principiilor de difuzat: viaţa colectivă şi individuală trebuie să fie organizată în vederea maximului de randament al aparatului productiv. Dezvoltarea forţelor economice pe noile baze şi instaurarea progresivă a noii structuri vor elimina contradicţiile ce nu pot să lipsească şi, creînd un nou « conformism » de jos în sus, vor permite noi posibilităţi de autodisciplină, adică inclusiv de libertate individuală.

SINCERITATE (SAU SPONTANEITATE) ŞI DISCIPLINĂ

Sinceritatea (sau spontaneitatea) e întotdeauna o calitate şi o valoare? E o calitate şi o valoare dacă e disciplinată. Sinceritate (sau spontaneitate) înseamnă idiosincrazie (originalitatea e, în acest caz, egală cu idiotismul). Individul e original, din punct de vedere istoric, cînd dă maximum de relief şi de viaţă « socialităţii », fără de care ar fi un « idiot » (în sens etimologic, care nu se îndepărtează însă de sensul vulgar şi comun). Există despre originalitate, despre personalitate, despre sinceritate, un înţeles romantic, iar acest înţeles e justificat istoriceşte întrucît s-a născut în opoziţie cu un anumit conformism esenţialmente « iezuit »: adică un conformism artificios, fictiv, creat în mod superficial pentru interesele unui grup restrîns sau ale unei clici, iar nu ale unei avangarde.

Există un « conformism » raţional, corespunzător necesităţii, minimului efort pentru a obţine un rezultat util, iar disciplina unui asemenea conformism trebuie exaltată şi promovată, trebuie transformată în « spontaneitate » sau « sinceritate ». De altfel, conformism nu înseamnă altceva decît « socialitate », dar se foloseşte cu plăcere cuvîntul « conformism » pentru a-i irita pe imbecili. Aceasta nu exclude posibilitatea formării unei personalităţi şi a originalităţii, dar face ca lucrul să fie mai greu. E prea uşor să fii original făcînd contrariul a ceea ce fac toţi; e un lucru mecanic. E prea uşor să vorbeşti altfel decît ceilalţi, greu e să te deosebeşti de ceilalţi fără să faci acrobaţii. Se întîmplă că, în ziua de azi, se caută o originalitate şi o personalitate ieftină. Închisorile şi balamucurile sînt pline de oameni originali, cu o personalitate puternică. A pune accentul pe disciplină, pe socialitate, pretinzînd în acelaşi timp sinceritate, spontaneitate, originalitate, personalitate: iată ceea ce e într-adevăr greu şi îndrăzneţ. Dar nici nu se poate spune că conformismul e prea uşor şi că reduce lumea la o mănăstire. De fapt, care e « adevăratul conformism », care e, cu alte cuvinte, conduita « raţională » cea mai folositoare, mai liberă, întrucît ascultă de « necesitate »? Care, e adică, « necesitatea »? Fiecare om e îndemnat să facă din sine însuşi arhetipul « modei », al « socialităţii » şi să se propună ca « exemplar ». De aceea, socialitatea, conformismul, e rezultatul unei lupte culturale (şi nu numai culturale); e un dat « obiectiv » sau

https://biblioteca-digitala.ro

universal, după cum nu poate să nu fie obiectivă şi universală « necesitatea » pe care se înalţă edificiul libertăţii.

În literatură (artă), împotriva sincerităţii şi spontaneităţii se ridică mecanismul sau calculul, care poate fi un fals conformism, o falsă socialitate, adică o « tolănire » pe idei gata făcute şi habitudinare. Să ne amintim exemplul clasic al lui Nino Berrini, care « fişează » trecutul şi caută originalitatea în acţiunile ce nu apar în fişe. Principii ale lui Berrini pentru teatru: 1) lungimea lucrării: a fixa media lungimii, stabilind-o pe măsura lucrărilor care au avut succes; 2) studierea finalurilor: ce finaluri au avut succes şi au obţinut aplauze ? 3) studierea combinaţiilor: de exemplu, în drama sexuală burgheză, soţul, soţia, amantul — a se vedea care sînt combinaţiile cele mai exploatate şi, prin excludere, să se « inventeze » noi combinaţii, găsite mecanic. Astfel, Berrini a stabilit că o dramă nu poate avea mai mult de 50.000 de cuvinte, adică nu poate să dureze mai mult de un anumit timp. Fiecare act sau fiecare scenă principală trebuie să culmineze într-un anumit fel, iar acest fel e studiat experimental, după o medie a sentimentelor şi stimulurilor care, potrivit tradiţiei, au avut succes etc. Cu asemenea criterii e sigur că nu se pot înregistra catastrofe comerciale. Dar e vorba de « conformism » sau de « socialitate » în sensul arătat ? Fireşte, că nu. E o « tolănire » în ceea ce exista dinainte.

Disciplina e şi un studiu al trecutului, deoarece trecutul e element al prezentului şi al viitorului, dar nu un element « oţios », ci necesar, întrucît e limbaj adică element de « uniformitate » necesară, nu de uniformitate « oţioasă », lenevită.

INDIVIDUL ŞI STATUL

Cum situaţia economică s-a schimbat în « dauna » vechiului liberalism: e adevărat oare că fiecare cetăţean îşi cunoaşte afacerile mai bine decît oricine, în actualele condiţii ? E oare adevărat că, în condiţiile actuale, are loc o selecţie după merite ? « Fiecare cetăţean », deoarece nu poate cunoaşte şi mai ales nu poate controla condiţiile generale în care se desfăşoară afacerile, dată fiind amploarea pieţii mondiale şi complexitatea acesteia, în realitate nu-şi cunoaşte nici propriile afaceri: necesitate a marilor organizaţii industriale etc. În afară de aceasta, Statul, cu regimul tot mai împovărător al impozitelor, îşi loveşte proprii cetăţeni, dar nu poate lovi cetăţenii altor naţiuni (mai puţin taxate, sau cu regimuri de taxe ce distribuie în mod diferit impozitele). Marile State, care sînt nevoite să aibă mari cheltuieli pentru servicii publice impunătoare (inclusiv armata, marina etc.) îşi lovesc mai mult proprii cetăţeni (se adaugă ajutoarele de şomaj etc.). Dar intervenţia Statului, prin tarife, « alege » anumiţi cetăţeni pe care-i protejează, chiar dacă nu sînt « merituoşi », şi dezlănţuie o luptă între grupuri pentru împărţirea venitului naţional etc.

INTELIGENŢĂ

« Deseori ceea ce lumea numeşte « inteligenţă » nu e decît facultatea de a înţelege adevăruri secundare în dauna adevărurilor fundamentale ». « Ceea ce ne poate dispera cel mai mult la oameni e frivolitatea. » (Două aforisme ale lui Ugo Bernasconi în « Pègaso » din august 1930: *Cuvinte pentru lumea cumsecade*). Această

https://biblioteca-digitala.ro

inteligență e numită și « talent », în general, și se vădește în acea formă de polemică superficială, dictată de vanitatea de-a părea independenți și de-a nu accepta autoritatea nimănui, prin care se caută opunerea la obiecții, la un adevăr fundamental, a unei întregi serii de adevăruri parțiale sau secundare. « Frivolitatea » trebuie căutată adeseori în stîngăcia serioasă: ba chiar se numește « frivolitate » la anumiți intelectuali și la femei ceea ce în politică, de exemplu, e tocmai stîngăcie și provincialism meschin.

LIBERTATE, DISCIPLINĂ

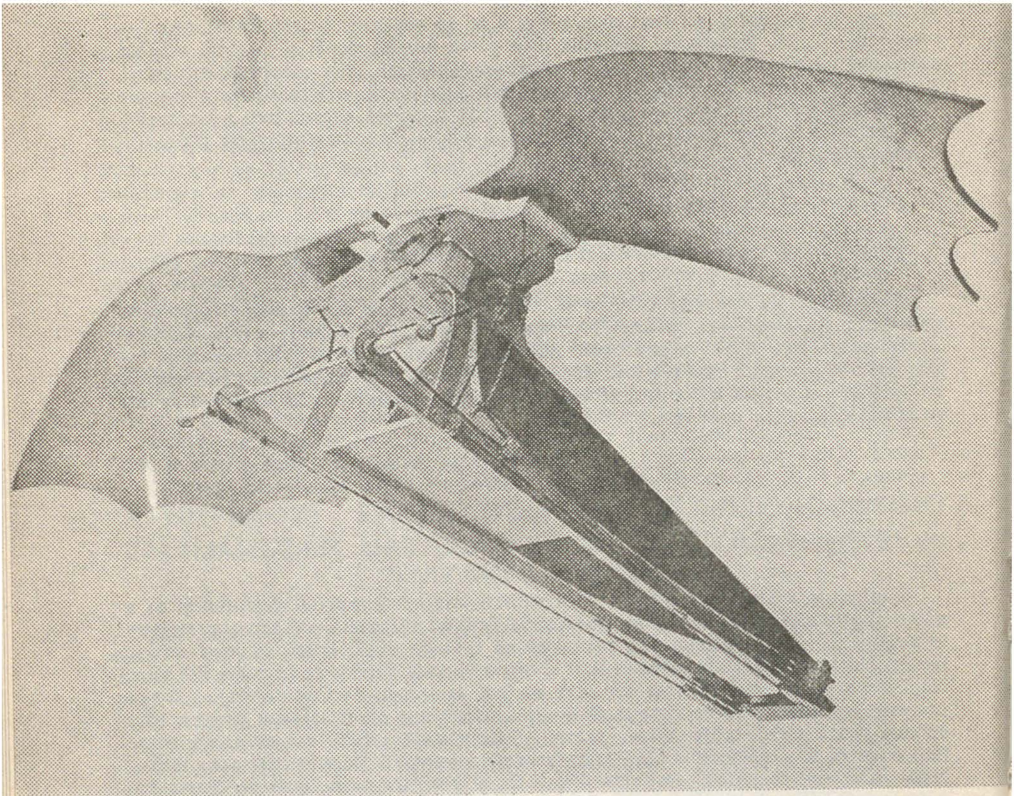
Conceptului de libertate trebuie să-i fie adăugat acela de responsabilitate care generează disciplina, dar nu disciplina imediată, care se presupune a fi impusă din afară, ca limitare silnică a libertății. Responsabilitate împotriva arbitrariului individual: singura libertate e cea « responsabilă », adică « universală », întrucît se propune ca aspect individual al unei « libertăți » colective sau de grup, ca expresie individuală a unei legi.

INDIVIDUALISM ȘI INDIVIDUALITATE (CONȘTIINȚĂ A RESPONSABILITĂȚII INDIVIDUALE) SAU PERSONALITATE

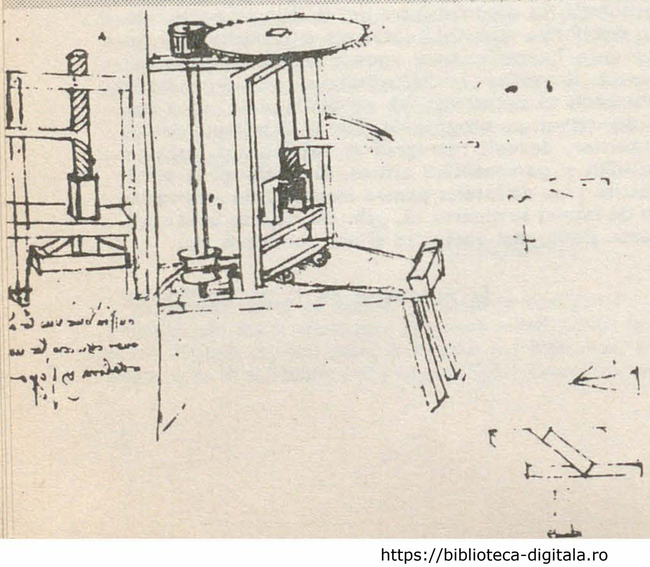
Rămîne de văzut ce e adevărat în tendința împotriva individualismului și ce e greșit și primejdios. Atitudine contradictorie, în mod necesar. Două aspecte, negativ și pozitiv, ale individualismului. Problemă ce trebuie pusă, astfel, în mod istoric iar nu abstract, schematic. Reformă și Contrareformă. Problema se pune deosebit în țările care au avut Reforma sau care au fost paralizate de Contrareformă.Omul colectiv sau conformismul impus și omul colectiv sau conformismul propus (dar se mai poate numi conformism, acesta ?). Conștiința critică nu se poate naște fără o ruptură a conformismului catolic sau autoritar, și prin urmare, fără o înflorire a individualității: raportul între om și realitate trebuie să fie direct sau prin intermediul unei caste preoțești (ca raportul între om și Dumnezeu în catolicism ?, ceea ce, de altfel, e o metaforă a raportului între om și realitate ?). Lupta împotriva individualismului se duce împotriva unui anumit individualism, cu un anumit conținut social, mai exact împotriva individualismului economic într-o perioadă în care a devenit anacronic și antiistoric (să nu uităm, însă, că a fost istoricește necesar într-o fază de dezvoltare progresivă). Faptul că se luptă pentru a distruge un conformism autoritar, devenit retrograd și apăsător, și, printr-o fază de dezvoltare a individualității și personalității critice, să se ajungă la omul-colectiv — e o concepție dialectică greu de înțeles pentru mentalitățile schematice și abstracte. După cum e greu de înțeles susținerea că, prin distrugerea unei mașinării statale, se ajunge la crearea alteia, mai puternice și mai complexe etc.

În românește de FLORIAN POTRA

https://biblioteca-digitala.ro

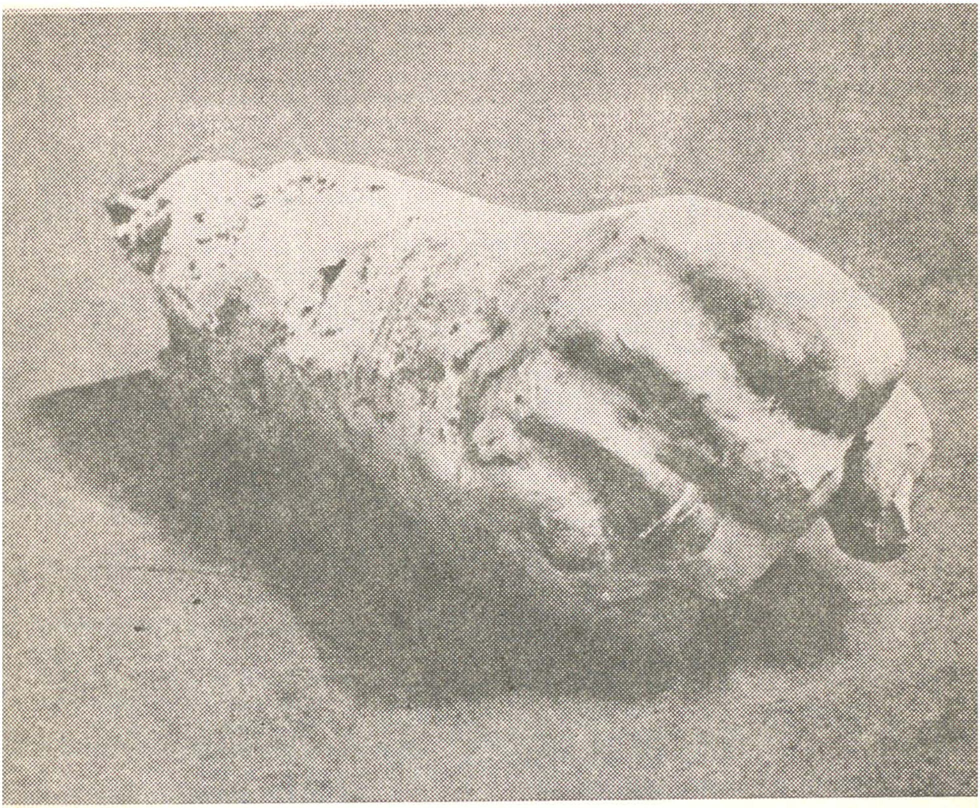


LEONARDO DA VINCI
mașină zburătoare



◄ Schiță pentru o mașină de imprimat

https://biblioteca-digitala.ro



GOETHE

PROMETEU

https://biblioteca-digitala.ro

PROMETEU

FRAGMENT DRAMATIC

ACTUL I

Prometeu. Mercur.

PROMETEU: Nu vreau, le-o spune-n față !
Scurt și cuprinzător, nu vreau !
Voinței mele stă-mpotrivă-a lor !
Una o-nfruntă pe cealaltă,
Cred că se anulează !

MERCUR: Părintelui tău Zevs să-i spun eu asta,
Mumei tale?

PROMETEU: Ce tot părinte ! mumă?
Tu știi de unde vii?
Stam în picioare cînd băgat-am seamă,
Întîia oară, că se stă-n picioare.
Și mîna-ntins-am, cînd
Simțit-am că se-ntinde mîna,
Și i-am aflat, veghindu-mi pașii,
Pe cei ce mumă și părinte îi numești.

MERCUR: Și oferindu-ți
Copilăriei trebuinciosul ajutor.

PROMETEU: Și-n schimb avut-au ascultarea-mi de copil,
Să-și modeleze, biet, vlăstarul
Pe ici, pe colo, după vîntul toanei.

MERCUR: Și-apoi te-au ocrotit.

PROMETEU: De ce? De primejdii
De *ei* doar temute.
Ferit-au ei inima
De șerpii ce-n taină-o rodeau?
Oțelit-au pieptul acesta
Să-frunte titanii?
Nu mi-a călit bărbăția
Atotputernicul timp,
Stăpînul *meu* și *al vostru*?

MERCUR: Nefericite ! Zeilor tăi le spui *asta*,
Celor eterni?

PROMETEU: Zeilor? Eu nu sînt zeu
Și atîtea-mi trec prin minte de parc'aș fi.
Eterni? — Atotputernici? —
Ce puteți oare?
Nemărginitu'-ntins al cerului

◀ PICASSO: Sculptură (mulajul mîinii)

https://biblioteca-digitala.ro

Şi al pămîntului să-l faceţi ghem
În pumnul meu puteţi?
Sînteţi în stare să mă despărţiţi
Pe mine de mine însumi?
Puteţi să mă întindeţi,
Să mă măriţi s-ajung a fi o lume?

MERCUR: Destinul!

PROMETEU: Îi recunoşti puterea?
Şi eu! —
Hai du-te, — eu nu slujesc vasalii!

(Mercur iese)

PROMETEU *(Reîntorcîndu-se spre statuile sale împrăştiate prin toată dumbrava)*:
Clipă de neînlocuit!
Smuls de-un smintit,
Din mijlocul vostru,
Copiii mei!
Ori ce ar fi, ceea ce pieptu-mi frămîntă —

(Apropiindu-se de o fată)

Pieptul mă-ntîmpine învolburat!
Ochii vorbesc de pe-acum!
Vorbiţi-mi, spuneţi, buze dragi.
O, de v-aş putea face să simţiţi
Ce sînteţi!

(Vine Epimeteu)

EPIMETEU: Mercur s-a plîns amarnic.

PROMETEU: Urechea de n-ai fi plecat la plînsu-i,
S-ar fi-nturnat şi fără să se plîngă.

EPITEMEU: O frate-meu! Ce-i drept e drept,
O zeilor ofertă-a fost
De rîndul ăsta dreaptă.
Vor în Olimp, în vîrf, să-ţi facă loc,
Acolo să hălădui,
Să stăpîneşti pămîntul!

PROMETEU: Lor pîrcălab să fiu
Şi să le apăr cerul?
E mult mai drept ce eu propun:
Ei vor cu mine să împartă, iar eu zic
Că n-am cu ei nimic de împărţit.
Aceea ce-am, ei nu pot să-mi răpească,
Iar ce au ei, să-şi ocrotească singuri.
Ăsta-i al meu, ăsta al tău,
Şi-astfel ne-am despărţit.

EPIMETEU: Şi cît de mult e-al tău?

PROMETEU: E cercul ce-a mea forţă-l umple!
Nimic mai mult sau mai puţin!
Asupra mea oare ce drept
Au stelele de sus
Astfel să mă privească?

https://biblioteca-digitala.ro

EPIMETEU: Eşti singur doar!
Te îndîrjeşti plăcerea s-o ignori,
Cînd zeii, tu,
Ai tăi şi lumea, cerul, toţi
Din plin simţi-vă-veţi a fi un tot.

PROMETEU: Las-că ştiu eu!
Frăţîne drag, te rog,
Fă tot ce vrei, şi-acum mă lasă!

(Epimeteu iese)

PROMETEU: Aici e lumea, universul meu!
Simt că sînt eu;
Aicea dorurile-mi toate
Chip prinseră, şi trup.
Iar duhu-mi împărţit în mii
De părţi şi-ntreg în scumpii mei copii.

(Vine Minerva)

PROMETEU: Cutezi a mea zeiţă?
De al părintelui tău duşman să te-apropii?

MINERVA: Pe-al meu părinte-l venerez,
Tu, Prometeu, mi-eşti drag.

PROMETEU: Iar spiritului meu, tu-i eşti
Ce singur el îşi este;
De la-nceput cuvîntul tău
Mi-a fost a cerului lumină!
De parcă sufletu-mi cu sine-ar fi vorbit
Şi sie-şi s-ar fi dezvăluit,
Şi armonii congeniale
În el din sine-ar fi vibrat:
Iată ce-au fost vorbele tale.
Aşa că eu nu eram eu.
Şi cînd gîndeam că eu vorbesc
Vorbea o zeitate,
Iar cînd ziceam că zei vorbesc
Eu însumi doar vorbeam.
Asta-i cu tine şi cu mine,
Îţi aparţine din străfund
Iubirea-mi pentru totdeauna.

MINERVA: Iar eu pe veci îţi sînt alături.

PROMETEU: Aşa cum dulcele amurg
Al soarelui ce-apune
Se înfiripă înspre slăvi
Din Caucazu-n neguri,
Cu linişte învăluindu-mi sufletul,
Chiar cînd n-o am mereu fiindu-mi prezentă,
Aşa sporitu-mi-au puterile,
Sorbind din ceru-ţi aer, cîte-o gură.
Şi ce drept îşi arogă,
Trufaşi şi lacomi,
Locuitorii din Olimp

https://biblioteca-digitala.ro

Asupra forţelor ce am.
Sînt ale *mele*, eu le folosesc.
Pentru supremul dintre zei
Nu mai fac nici-un pas !
Sînt oare pentru ei făcut?

MINERVA: Aşa visează cei puternici.

PROMETEU: Şi eu visez, zeiţă,
Şi sînt şi eu puternic, —
Altfel . . . ! — Nu m-ai văzut ades
Robind de bunăvoie,
Ducînd poveri pe care,
Solemni şi gravi, mi le puneau pe umeri?
N-am împlinit eu munca
În orice zi, cum porunceau,
Fiindcă îi credeam
Că văd, în ce e azi,
Trecutul, viitorul
Şi că porunca lor şi felul cum conduc
E-nţelepciune de-nceput de lume
Şi plină de-altruism.

MINERVA: Slujeai, să-ţi meriţi libertatea.

PROMETEU: Pentru nimic în lume
Cu vulturul n-aş face schimb,
Să prind, trufaş, în ghiarele robite
Ale stăpînului meu fulgere.
Ei ce-s? Iar eu ce sînt?

MINERVA: Nedreaptă-ţi este ura !
Căci sorţii dat-au zeilor
Dăinuire şi putere
Şi-nţelepciune şi iubire.

PROMETEU: De ele aibă parte.
Dar nu doar singuri ei !
Şi eu dăinui cît dînşii.
Cu toţii sîntem veşnici ! —
De-nceputurile mele nu-mi amintesc
Şi nu sînt chemat să sfîrşesc
Şi nu văd sfîrşitul.
Aşa că-s veşnic fiindcă sînt ! —
Şi-nţelepciunea —

(O conduce pe Minerva prin faţa statuilor sale)

Priveşte astă frunte !
Oare nu degetele mele
Au modelat-o?
Iar forţa-acestui piept
Se-avîntă împotriva
Primejdiei ce-ameninţă pe toţi.

(Se opreşte în faţa unei statui de femeie)

Şi tu, Pandora,

https://biblioteca-digitala.ro

Sacru potir al darurilor toate,
Ce pot să-ncînte
Sub larga boltă-a cerului,
Pe al pămîntului întins,
Tot ce cîndva m-a încîntat şi-nsufleţit,
Ce, în răcoarea umbrei,
A revărsat asupră-mi desfătare,
Ce-n soarele iubirii, vreodată,
Mi-a dăruit a primăverii bucurie
Şi-n unda caldă a mării
La piept mi-adus-a alintarea gingăşiei,
Şi tot ce am gustat cîndva
Ca luciu pur al cerului
Şi tihnă-a liniştii din suflet . . .
Acestea toate, toate — o Pandora mea !

MINERVA: Jupiter trimite veste
Că le dă viaţă tuturor,
Dacă îi vei primi
Oferta.

PROMETEU: Asta-i unicul lucru ce m-a pus pe gînduri.
Doar că — să fiu iar sclav
Şi — ca toţi ceilalţi —
Să recunosc, sus, forţa Tunătorului?
Nu !
Rămînă-aici legaţi
De neînsufleţirea lor,
În schimb sînt liberi,
Şi libertatea lor o simt !

MINERVA: Să prindă totuşi viaţă !
Destinului i-e dat, nu zeilor,
Să dăruiască viaţa şi s-o ia ;
Vino, să mergem la fîntîna vieţii,
Pe care Jupiter de noi n-o zăvorăşte:
Trăi-vor toţi şi asta datorită ţie !

PROMETEU: Ba ţie, o zeiţa mea,
Trăi-vor, liberi s-or simţi,
Trăi-vor ! — Şi bucuria lor să-ţi fie mulţumita !

ACTUL II

În Olimp. Jupiter. Mercur.

MERCUR: Oroare, — Jupiter, părinte — grea trădare !
Minerva, fiica ta,
Pe răzvrătit l-ajută.
Deschisu-i-a fîntîna vieţii,
Şi curtea lui de humă,

https://biblioteca-digitala.ro

Lumea lui de lut,
A-nsufleţit-o în juru-i.
Ca noi se mişcă toţi acum
Şi ţes şi chiuie pe lîngă el,
Ca noi în Jurul tău.
O, tunetele tale, Zevs?

JUPITER: Sînt! Şi vor fi!
Şi trebuie să fie!
Peste toate cîte sînt
Sub larga boltă-a cerului
Pe al pămîntului întins,
A mea e stăpînirea.
Ăst neam de viermi sporeşte
Al robilor mei număr.
Bine de ei, de-or asculta porunca-mi părintească;
Şi vai de ei, de-or înfrunta
Braţu-mi stăpîn.

MERCUR: Părinte-a toate! Tu, prea bunule,
Ce ierţi mişeilor fărădelegea,
Aibi parte de iubire şi de slavă
În cer şi pe pămîntul tuturor!
Trimite-mă ca să vestesc
Sărmanului norod născut din humă
Puterea ta, părinte, bunătatea-ţi!

JUPITER: Nu încă'n bucuria lor abia născută
Sufletul şi-l asemuie cu zeii.
N-or să te-asculte pînă ce de tine
Nevoie n-or avea. Lasă-i să-şi ducă viaţa!

MERCUR: Pe cît de bun, pe-atîta de-nţelept!
(Vale la poalele Olimpului)

PROMETEU: Priveşte-n jos, o Zevs,
La lumea mea: trăieşte!
Am făurit-o după chipul meu,
Un neam ce să-mi semene mie,
Să sufere, să plîngă, să se bucure şi-nfrupte,
Să nu te ia în seamă,
Ca mine!

(Se vede un neam de oameni răspîndit prin întreaga vale. S-au căţărat în pomi să rupă fructe, se scaldă în apă, aleargă întrecîndu-se pe cîmpie, fetele culeg flori şi împletesc cununi. Un bărbat cu nişte pomişori tăiaţi vine la Prometeu).

BĂRBATUL: Priveşte pomii,
Sînt cum i-ai vrut.

PROMETEU: Şi cum i-ai scos
Din glia lor?

BĂRBATUL: Cu piatra asta ascuţită
I-am rupt de lîngă rădăcină.

https://biblioteca-digitala.ro

PROMETEU : Mai întîi jos crengile ! —
Înfige-l bine apoi pe-ăsta
Pieziş, aicea, în ţărînă
Şi pe-ăsta ici, în faţa lui ;
Sus leagă-i împreună ! —
Apoi alţi doi, aici, în fund,
Şi unul sus, de-a curmezişul.
Acuma crengi, de sus în jos,
Pîn-la pămînt,
Legate bine şi-mpletite,
Şi iarbă, brazde, împrejur,
Crengi pe deasupra, şi mai multe,
Pîn' ce nici raza de soare,
Nici ploaia, nici vîntul n-o răzbate.
Iată, fiu drag, colibă şi-adăpost.

BĂRBATUL : Părinte drag, îţi mulţumesc !-
Spune-mi, toţi fraţii în colibă
Cu mine pot să locuiască?

PROMETEU : Nu !
Tu ţi-ai clădit-o, e a ta.
Poţi s-o împarţi
Cu cine vrei.
Iar cine vrea să locuiască, să-şi facă singur una.

(Prometeu pleacă)

Doi bărbaţi

PRIMUL Nu-ţi dau să iei
Nici-una dintre caprele astea,
Sînt pentru mine, ale mele !

AL DOILEA : De unde?

PRIMUL : M-am căţărat eri sus pe munte,
Am colindat o zi şi-o noapte,
Cu trudă grea,
Să le prind vii,
Azi noapte le-am păzit,
Închise-aici
Cu crengi şi pietre.

AL DOILEA : Dă-mi una mie !
Şi eu vînat-am una ieri,
La foc am fript-o
Şi-am mîncat cu fraţii mei.
Îţi trebuie doar una azi !
Vom prinde mîine iarăşi.

PRIMUL : De capre nu te-apropia !

AL DOILEA : Ba da !

(Primul vrea să-l împiedice, al doilea îl îmbrînceşte, trîntindu-l jos, ia o capră şi pleacă).

PRIMUL : Cu japca! Văleu !

PROMETEU : *(vine)* :
Ce este?

https://biblioteca-digitala.ro

BĂRBATUL: Îmi fură capra ! —
Din cap îmi curge sînge —
Izbitu-m-a
Aici, de piatra asta.

PROMETEU: Rupe din pom buretele-ăla,
Pune-l pe rană !

BĂRBATUL: Aşa, — părinte drag !
S-a şi oprit.

PROMETEU: Du-te de-ţi spală faţa.

BĂRBATUL: Şi capra mea?

PROMETEU: Lasă-l !
De-i mîna lui împotriva oricui,
A oricui mînă va fi împotrivă-i.

(Bărbatul iese)

N-aţi ieşit rău, copiii mei,
Sînteţi harnici şi leneşi,
Şi cruzi şi blînzi,
Darnici şi lacomi,
Sînteţi asemeni cu toţi fraţii-ntru soartă,
Asemeni fiarelor şi zeilor.

(Vine Pandora)

PROMETEU: Ce e cu tine, fiica mea,
Eşti turburată?

PANDORA: Părinte !
Vai, ce-am văzut, o, tată,
Ce-am simţit?

PROMETEU: Ei?

PANDORA: O, biata Mira !

PROMETEU: Ce-i cu ea?

PANDORA: Simţăminte fără nume !
Am văzut-o în dumbrava
Unde ades culegem flori.
M-am luat după ea.
Şi, vai, coborînd dinspre culme, o văd
Mai jos în poiană,
Căzută pe-o brazdă de iarbă.
Noroc că pe-acolo era şi Arbar.
O ţine, strîngînd-o în braţe,
Nu vrea să o lase să cadă,
Şi, vai, împreună cu ea a căzut.
Frumosul ei cap se lasă pe spate,
De mii de ori el o sărută,
Lipit de gura ei
De parcă vrea să-i dea suflare.
Mă prinde teama,
Alerg spre ea şi strig.
Strigătul meu o-aduce în simţiri.
Arbar o lasă, ea sare în sus,
Şi vai, cu ochii încă pierduţi,

Îmi cade de gît.
Pieptu-i se zbuciumă,
Mai-mai să se spargă,
Obrajii-s jăratec,
I-e gura-nsetată
Şi lacrimi şiroaie îi curg.
Simt că picioarele-o lasă din nou
O sprijin şi — tată iubit —
Sărutur'le ei şi înfocarea
Îmi toarnă prin vine degrabă
Un nou simţămînt, neştiut,
Încît turburată, mişcată, plîngînd,
Fug şi o las, las pădurea, poiana,
Vin la tine, părinte ! Ia spune-mi
Ce-s toate astea ce-o turbură,
Ca şi pe mine.

PROMETEU: E moartea !

PANDORA: Ce-i aia?

PROMETEU: Fiica mea dragă,
Aflat-ai multe bucurii.

PANDORA: Cu miile ! Şi toate datorită ţie ! —

PROMETEU: Pandora, frămîntul pieptului tău
E pentru soarele ce vine,
Şi pentru luna călătoare,
Iar în sărutul soaţelor
Aflat-ai cea mai pură fericire.

PANDORA: Cum nu se spune poate.

PROMETEU: Ce ţi-a săltat de la pămînt
Uşor, în dans, tot trupul?

PANDORA: Bucuria !
Cum se mişcau — cum mai săltau,
De joc şi cînt, însufleţite mădulare,
Iar eu în melodie mă topeam !

PROMETEU: Şi totu' apoi în somn se-alină,
Şi bucuria şi durerea.
Simţit-ai arşiţa de soare,
Şi însetarea,
Şi oboseala în genunchi,
Ai plîns oiţa ta pierdută,
Şi ai gemut şi-ai tremurat,
Cînd în pădure-un spin ţi-a-mpuns călcîiul,
Pîn' ce te-am vindecat.

PANDORA: Sînt multe, tată, ale vieţii desfătări
Şi suferinţi !

PROMETEU: Şi simţi cum inima îţi spune
Că-s încă multe bucurii
Şi multe suferinţi
Ce nu cunoşti !

https://biblioteca-digitala.ro

PANDORA: Da! Da! Şi inimii ades i-e dor să fie,
Vai, nicăeri şi totuşi pretutindeni!

PROMETEU: Atunci e o clipă, ce totu'mplineşte,
Tot ce-am dorit, ce-am visat, ce-am sperat,
Ce-am temut, Pandora, —
Asta e moartea!

PANDORA: Moartea?

PROMETEU: Cînd din străfundul fiinţei tale,
Simţi — zguduită — tot ceea ce
Cîndva ţi-a dăruit dureri şi bucurii,
Cînd, de furtuni prea-plină, inima
În lacrimi vrea să-şi afle alinare
Şi doar pojarul din lăuntru şi-l sporeşte,
Cînd totul sună-n tine şi tremură, vibrează,
Iar simţurile toate ţi se sting
Şi ţi se pare că te stingi şi tu
Şi te scufunzi
Şi totu-n jur în noapte se scufundă,
Iar tu, în simţămîntul tău lăuntric
Cuprinzi o lume:
Atuncea moare omul.

PANDORA: *(Il ia de gît)*:
O, tată, să murim!

PROMETEU: Nu încă.

PANDORA: Şi după moarte?

PROMETEU: Cînd totul — dorinţă, plăcere, durere —
În desfătări furtunos se destramă
Şi apoi renaşte-n deliciile somnului,
Atunci reîncepi să trăieşti iarăşi tînără,
Să te temi, să speri, să doreşti din nou.

ACTUL III

Prometeu (În atelierul său)

Acoperi-ţi cerul, o Zevs,
Cu văl de nori
Şi, ca băiatul ce scaieţii
Decapitează,
Încearcă-ţi forţa pe stejari şi culmi;
Dar lasă-mi în pace
Pămîntul meu

Şi-a mea colibă, ce n-ai zidit-o,
Şi vatra mea
Pentru-al cărei foc
Mă pizmuieşti.
Eu nu cunosc sub soare

https://biblioteca-digitala.ro

Ceva mai sărman, ca voi zeii !
Din jertfele-aduse,
Din murmur de rugi,
Abia vă hrăniţi,
Vai, măreţia !
Şi ce-aţi mai răbda
De n-ar fi copii şi milogi,
Smintiţi care speră.

Copil cînd eram
Şi-ades dam de greu,
Întorceam, rătăcită, privirea
Spre soare, de parc-ar fi fost în înalt
Ureche s-asculte jelania,
O inimă ca a mea,
De cel asuprit să se-ndure.

Cine mi-a dat ajutor
Să-frunt semeţii Titani?
Cine de moarte, robie
M-a izbăvit?
N-ai făcut tu toate astea
Inimă sfînt-arzătoare?
Tînără, bună, n-adus-ai —
Minţită — prinos de izbavă
Celui ce-n slăvi, sus, dormea.

Să te slăvesc? Pentru ce?
Ai alinat tu durerea
Celui împovărat?
Şters-ai vreodată tu lacrima
Celui înspăimîntat?
Nu mi-a călit bărbăţia
Atotputernicul timp
Şi veşnica soartă,
Stăpînii mei şi ai tăi?

Închipuitu-ţi-ai oare
Că-mi va fi silă de viaţă
Şi că-n pustiu voi fugi,
Fiindcă nu orice
Vis ce-a-nflorit a dat rod?

Iată-mă, făuresc oameni
După-al meu chip,
Un neam ce să-mi semene mie,
Să sufere, să plîngă,
Să se bucure şi-nfrupte,
Să nu te ia în seamă,
ca mine !

în româneşte de MIHAI ISBĂŞESCU

https://biblioteca-digitala.ro

MIHAI ISBĂŞESCU

PROMETEUL LUI GOETHE — UN REVOLTAT SAU HOMO FABER?

Dorinţa de-a crea şi revolta interioară sînt două — poate cele mai de seamă dintre coordonatele permanente ale operei lui Goethe, coordonate incluse printr-o fericit inspirată — mai curînd intuitivă decît lucid-caracterizantă — superlativizare alegorică în cunoscuta formulă « titanul din Weimar ». Şi într-adevăr, — ca să reluăm o idee a lui Friedrich Gundolf —titanismul este o dimensiune fundamentală a creaţiei goetheene, mai cu seamă în perioada de tinereţe, în care poetul s-a alăturat, în felul său, dinamismului revoluţionar-clocotitor al grupului « Furtună şi avînt ». Dar ceea ce-l deosebeşte şi-l ridică deasupra reprezentanţilor respectivului curent este elanul creator, dorinţa de-a modela şi făuri: dacă, la purtătorii curentului, atitudinea revoluţionară reprezenta obiectivul în sine, un obiectiv urmărit de către o generaţie teribilistă mai curînd din motive de modă literară, Goethe suferă, într-un sens, din cauza caracterului nedesăvîrşit şi, pînă la un punct, neestetic al unor asemenea concepţii şi atitudini şi nu le consideră decît ca simplu punct de plecare al unei dezvoltări dinamice, al unei mişcări ce-şi află împlinirea în modelare, în realizarea unei forme noi, mai aproape de desăvîrşire.

Epoca petrecută la Strasbourg (1770-71) şi influenţa rodnică a tînărului Herder fac să germineze şi să se dezvolte în Goethe voinţa de-a plăsmui şi modela, trezesc în el sentimentul că este un nou Prometheu — acel titanism al înfrîngerii prejudecăţilor şi inhibiţiilor de provenienţă interioară şi exterioară. În Goethe se conturează acum, la vîrsta de 22-23 ani, firea de luptător, conştiinţa că, dacă vrea să se simtă un individ cu adevărat puternic, un învingător, trebuie să transforme nu numai propria sa reprezentare despre ceea ce este dreptatea în societate, ci în-

https://biblioteca-digitala.ro

sâşi societatea şi convenţiile ei. În acest spirit scrie, sub influenţa lui Herder, adevărate manifeste ca inspirata cuvîntare despre Shakespeare, ca rapsodia despre catedrala din Strasbourg sau ca recenziile din « Frankfurter gelehrte Anzeigen », unde se detaşează polemic de reprezentanţii acelor convenţii ; în acest spirit de înfruntare a conformismului respinge graţiosul echilibrat al clasiciştilor francezi, eleganţa cumpănită a lui Voltaire, sensibilitatea lipsită de vînă a lui Wieland și caută calea spre vigoarea şi masivitatea goticului, spre autenticul eroismului iossianic, spre debordantul sentimentalism patriotic al lui Klopstock. Ceea ce-l atrage acum este răbufnirea cutezătoare a forţei şi plenitudinii vieții interioare, indiferent dacă e vorba de îndîrjită înfruntare titanică, de forţa dezlănţuită romană, de elanul dinamic al goticului, de eroismul vechilor greci, de vijeliile temperamentului nordic sau de revărsările preaplinului mistic ; iar năzuinţele sale de plăsmuire artistică gravitează în jurul unui Prometeu sau Mahomed, unui Brutus sau Paracelsus, unui Pindar sau Fingal, unui Dürer sau Hans Sachs şi, mai cu seamă, în jurul lui Shakespeare, în a cărui fire — ce însumează trăsături specifice septentrionale şi meridionale, germanice şi romanice, gotice şi clasice — Goethe vede modelul de atitudine combativă sfidătoare, de luptă împotriva societăţii existente, de titanism creator deschis, nu ca acela al reprezentanţilor *Sturm-und-Drang*-ului către lupta politică împotriva stărilor sociale şi publice, ci către revolta împotriva oricărei constrîngeri spirituale.

Din multitudinea de personaje istorice şi mitice cu latenţe titanice, care-l atrag şi preocupă în perioada de după Strasbourg pînă la plecarea la Weimar, Goethe alege doar cîteva pentru a-i sluji de recipient în care să reverse clocotul său de revoltă şi — mai ales — creator : Mahomed şi Cezar, Ahasver şi Faust şi îndeosebi Prometeu, a cărui întruchipare literară o întreprinde în încercarea dramatică rămasă fragment *Prometheus*. Toţi eroii acestor încercări înfruntă, semeţi, forţele cerului şi pămîntului cu voinţa neînduplecată de-a crea o nouă lume spirituală : Prometeu se revoltă contra lui Jupiter şi a Zeilor ; Mahomed luptă împotriva ideilor tradiţionale despre dumnezeire ; Cezar nu suportă să vadă pe cineva mai presus de el, pentru că se simte cel mai puternic şi pentru că cel mai puternic trebuie să domine; ceea ce-l face să exclame : « dacă un rival ar veni peste mine, m-aş spînzura pentru a fi mai presus de el » ; Socrate vrea să detroneze zeii şi să instaureze unul singur, în a cărui religie să existe, în loc de sfinţi, un om mare, pe care să-l poată strînge cu dragoste entuziastă la piept şi să-i strige « prietene şi frate al meu ».

Fragmentul dramatic « Prometeu » — din care Goethe scrie în vara anului 1773 doar primele două acte, pentru a-i adăuga ulterior, ca al treilea act, monologul « Prometheus » (publicat în 1785 fără ştirea lui Goethe) care figurează şi printre poezii — reprezintă, cu limba sa viguroasă, cu ritmurile sale neobişnuit de libere şi cu profunzimea gîndirii, unul din cele mai impresionante monumente ale uluitoarei eflorescenţe spirituale din anii şaptezeci ai secolului al XVIII-lea german.

https://biblioteca-digitala.ro

Asupra genezei acestui fragment, scrie în « Poezie şi adevăr »: « În vreme ce cu acest prilej (ca la orice nouă lucrare), trebuia să refuz ajutorul oamenilor, ba chiar să-l exclud, m-am izolat şi de zei, în chip prometeic. Povestea lui Prometeu a prins viaţă în mine. Mi-am croit vechiul veşmînt titanic după boiul meu, şi fără să mă fi gîndit mai departe, am început să scriu o piesă, în care este înfăţişat conflictul la care ajunge Prometeu cu Zeus şi cu noii zei, cînd creează pe seama sa oameni, însufleţindu-i prin bunăvoinţa Minervei şi instituind o a treia dinastie ».

Într-un fel, Prometeu din acest fragment este Goethe însuşi, conceput pe de-o parte ca un creator de existenţe cu vieţi proprii, independente, un creator proiectat la dimensiuni eroic-mitice; iar pe de altă parte ca un titan care se simte destul de puternic şi bogat sufleteşte şi spiritual pentru a se putea smulge din rînduiala aparent legitimată a lumii din jur şi pentru a sfida zeii; un Goethe-Prometeu tînăr şi răzvrătit despre care bătrînul Goethe avea să scrie în 1819 lui Zelter, cu prilejul măsurilor luate împotriva acţiunilor revoluţionare ale studenţimii: « Nu lăsa manuscrisul (lui Prometeu n.a.) prea la vedere, ca să nu apară tipărit. Tineretului nostru revoluţionar l-ar fi binevenit ca evanghelie, iar înaltele comisii de la Berlin şi Mainz ar putea să ia o atitudine punitivă faţă de aceşti gărgăuni de tinereţe ai mei ». Cît despre monologul din actul III, Goethe spunea retrospectiv, în epoca lui Metternich, că este « sansculottisch ». Dar Goethe nu aminteşte cît îi erau de familiare scrierile lui J.J. Rousseau şi că Prometeul său este o replică mai viguroasă şi plină de conţinut la sceneta lirică « Pygmalion » a francezului, o replică în care răsună limpede şi ecoul evangheliei naturii. Dar, spre deosebire de Rousseau care neagă rolul şi valoarea culturii, Goethe încearcă, în măreţul său tablou simbolic, să formuleze un crez al binefacerilor ei şi al importanţei lui *homo faber* în dezvoltarea societăţii.

Mitul titanului Prometeu — fiu al lui Japet şi frate cu Epimeteu —, pe care-l foloseşte Goethe, s-a născut ca idee, fără îndoială, în clipa cînd omul şi-a dat seama că, prin truda mîinilor şi scăpărările minţii sale, îşi poate croi o existenţă liberă de stăpîn al firii, o existenţă întemeiată pe voinţa şi curajul de-a înfrunţa zeii, adică de-a contesta şi nega orice reprezentare menită să alegorizeze slăbiciunea şi limitele omului. Ca orice mit bogat în tîlcuri simbolice, mitul prometeic are — de la tragedia lui Eschyl *Prometeu înlănţuit*, peste comedia lui Aristofan *Păsările*, dialogul *Protagoras* al lui Platon, *Rugătoarele* lui Euripide, *Metamorfozele* (Cartea I-a) lui Ovidiu, adaptările creştinizante ale lui Tertulian şi Sf. Augustin, comedia mitologică *Statuia lui Prometeu* de Calderon şi pînă la Goethe, W. Schlegel, Byron, Karl Spitteler (*Prometeu şi Epimeteu*), comedia bufă *Prometeu prost înlănţuit* a lui André Gide sau fragmentul postum *Prometeu* al lui Kafka — cel puţin două semnificaţii majore. Semnificaţiile sînt puse în valoare prin confruntarea cu alte personaje-simbol. Prin confruntarea cu Zeus, Prometeu devine simbolul omului care luptă pentru libertatea sa şi a celor din jur, chiar dacă revolta împotriva zeilor îi aduce osînda de-a fi înlănţuit pe o stîncă, unde un vultur să-i sfîşie necontenit ficatul pînă

https://biblioteca-digitala.ro

ce va fi eliberat de Hercule. Prin alăturarea de fratele Epimeteu, al cărui nume înseamnă « cel care reflectează ulterior, după fapt », Prometeu — « cel care privește înainte, care prevede » — capătă simbolul de fire activă, neconformistă, iscoditoare și creatoare, care vede în viitor, și făurește cu mintea și mîinile sale noul, progresul, depășind staticul *azi* printr-un impuls dinamic spre *mîine*. Spre deosebire de conformistul și prudentul Epimeteu, expresie a spiritului de conservare și, deci, conservator, gata oricînd la compromisuri, Prometeu înfruntă zeii și fură focul din cer pentru a-l dărui oamenilor și a-i învăța cum să trăiască mai bine și să-și făurească, trudind, tot ce e necesar pentru o viață mai ușoară și mai fericită.

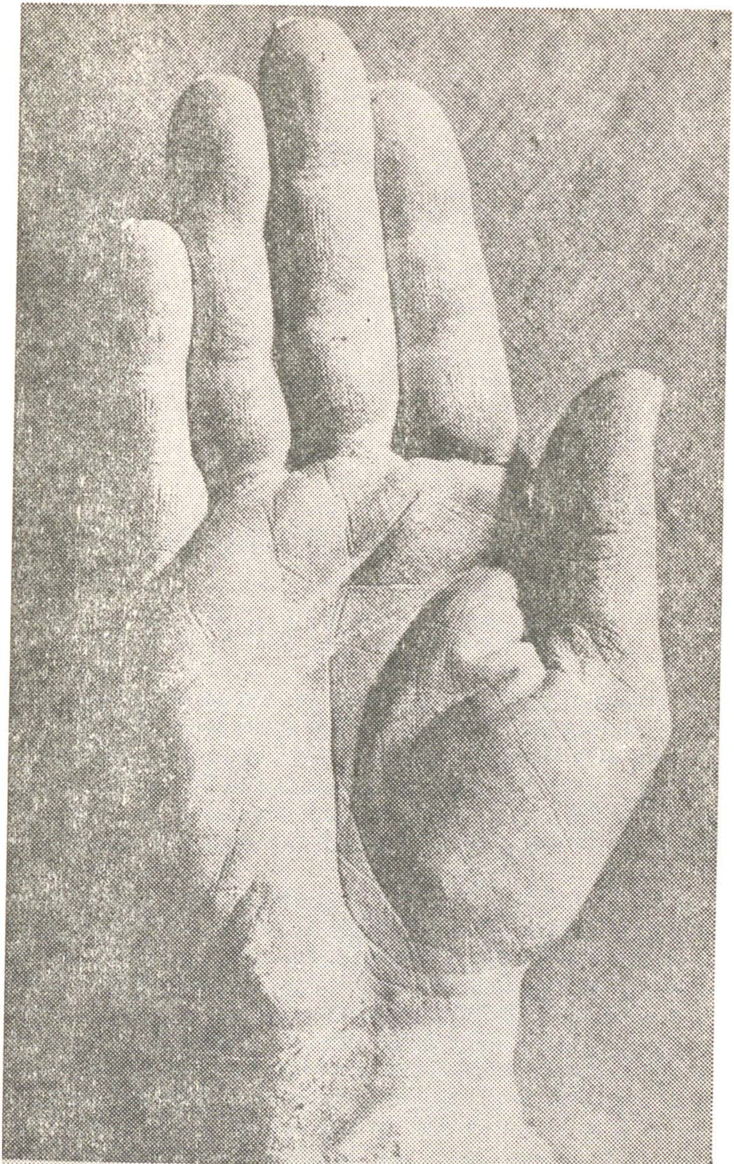
Acestea sînt și semnificațiile Prometeului lui Goethe ; dar el mai este, totodată, și creatorul oamenilor pe care-i modelează din lut și cărora le dă suflare, cu ajutorul Minervei, din izvorul vieții și al timpului ; apoi îi învață, ca un părinte, să pășească pe calea civilizării și să descifreze tainele lumii ; îi ajută să-și construiască primele colibe, să dobîndească noțiunea de proprietate, să înțeleagă folosul întovărășirii pentru a se apăra de samavolnicii ; le arată cum să folosească darurile naturii îmbelșugate ca unelte sau leacuri ; iar fiica preferată a lui Prometeu, Pandora cea dăruită cu sensibilitate artistică, a moștenit de la părintele ei nu numai darul de-a simți bucuriile și suferințele vieții umane, ci află, prima, și tîlcul misterului iubirii care, o dată cu viața, trezește și fiorul morții.

De bună seamă că Goethe își plănuise *Prometeul* mult mai amplu, dar n-a realizat decît schița primelor două acte ; deasemeni e sigur că monologul care alcătuiește actul al III-lea n-a avut, la început, această destinație. Desigur că un personaj ca Epimeteu n-ar fi fost introdus epizodic în actul I al fragmentului, dacă Goethe n-avea intenția să-i acorde ulterior un rol bine definit, poate ca exponent al oamenilor mai prudenți care, așa cum spune Zeus în dialogul cu Mercur, vor recunoaște de bunăvoie puterea zeilor, după ce vor fi făcut experiența vieții. Iar Minerva, fiica născută din capul lui Jupiter și gîndul chemat la viață al părintelui zeilor, urma să devină, probabil, prin însuflețirea oamenilor plăsmuiți de Prometeu, o intermediară între omenirea născută liberă și rațiunea divină ce tronează în siguranță deplină, sau, respectiv, imaginea ei din omul zeu al pămîntului. Idee ce avea să fie dusă mai departe, pînă la ultimele consecințe, în altă mare dramă titanică, în *Faust*, unde bătrînul savant întinerit nu-i decît un frate mai modern al lui Prometeu.

Deși un Heinrich Leopold Wagner scria în 1776, după lectura lui *Prometeu* în manuscris, că « acest torso al unui Prometeu » este « poate cel mai măreț lucru din cîte a scris Goethe », iar lectura făcută peste exact o sută de ani de către Turghenief în fața lui Flaubert, Daudet și Goncourt i-a încîntat pe cei trei francezi cu « supremul elan al puterii de imaginație » și cu « intimitatea și totodată îndrăzneala expresiei », septuagenarul Goethe n-a îndrăznit să-l tipărească, părîndu-i-se că este « so modern, sansculottisch » și dînd glas unei epimeteice conformări față de părerea majorității anxioase a celor din jur.

PICASSO: Sculptură (mîna artistului(

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

ELOGIUL MÂINII

https://biblioteca-digitala.ro

HENRI FOCILLON

ELOGIUL MÂINII

Încep elogiul mîinii așa cum împlinești o datorie prietenească. În clipa în care mă așez să-l scriu le văd pe ale mele solicitîndu-mi spiritul, purtîndu-l înainte. Sînt aici, neobosite însoțitoare care atîția ani de-a rîndul și-au făcut treaba, una ținînd hîrtia, cealaltă înmulțind mereu pe pagina albă micile semne dese, întunecate și active. Prin mîini omul ia contact cu duritatea gîndului. Ele desprind blocul. Îi impun o formă, un contur, și, în scrisul însuși, un stil.

Sînt aproape niște ființe animate. Niște slujitoare? Poate. Dar înzestrate cu un duh energic și liber, cu o fizionomie, — fețe fără ochi și fără glas dar care văd și vorbesc. Unii orbi ajung cu timpul la o asemenea finețe a pipăitului încît sînt în stare, atingîndu-le, să discearnă figurile de pe un joc de cărți, după grosimea infinitesimală a imaginii. Dar cei ce văd au și ei nevoie de mîini ca să vadă, ca să întregească prin pipăit și prin atingere perceperea aparențelor. Aptitudinile stau înscrise în relieful și în desenul lor: mîini subțiri experte în analiză, degetele lungi și mobile ale celui deprins să raționeze, mîini profetice scăldate de fluide, mîini spirituale, a căror inacțiune chiar are grație și sens, mîini tandre. Fiziognomonia,

https://biblioteca-digitala.ro

asiduu practicată odinioară de maeştri, ar fi avut numai de cîştigat îmbogăţindu-se cu un capitol despre mîini. Obrazul omenesc e mai ales un ansamblu de organe receptoare. Mîna este acţiune: ia, creează şi uneori ai zice că gîndeşte. În repaos, nu-i o unealtă fără suflet, părăsită pe masă ori spînzurînd de-a lungul trupului: obişnuinţa, instinctul și voinţa de acţiune meditează în ea, şi nu-ţi trebuie mult exerciţiu ca să ghiceşti gestul pe care va să-l facă.

Marii artişti au dat o atenţie extremă studiului mîinii. I-au simţit virtutea puternică, ei care, mai mult ca ceilalţi oameni, trăiesc prin ea. Rembrandt ne-o arată în toată diversitatea emoţiilor, tipurilor, vîrstelor, condiţiilor: mîna căscată de uimire, îndreptată în sus, plină de umbră, în faţa luminii de către un martor al marei *Învieri a lui Lazăr*, mîna harnică şi academică a profesorului Tulp, ţinînd în vîrful pensetei un fascicol de artere, în *Lecţia de anatomie*, mîna lui Rembrandt desenînd, mîna formidabilă a sfîntului Matei scriind evanghelia sub dictarea îngerului, mîinile bătrînului paralitic din *Moneda de o sută de florini*, dublate de naivele mănuşi groase cu un singur deget atîrnate la cingătoare. E adevărat că anumiţi maeştri le-au pictat după tipic cu o nedesminţită constanţă, util indice antropometric pentru clasificările criticului. Dar cîte foi cu desene trădează analiza, preocuparea de unicitate ! Mîinile acestea singure trăiesc cu intensitate.

Ce privilegiu e acesta? De ce organul mut şi orb ne vorbeşte cu atîta forţă de convingere? Pentru că este unul din cele mai originale, din cele mai diferenţiate, aşa cum sînt formele superioare ale vieţii. Articulată pe gingaşe balamale, încheietura mîinii are drept armătură un mare număr de oscioare. Cinci ramuri osoase, cu sistemul lor de nervi şi ligamente, se întind pe sub piele, apoi se desfac ca într-un jet pentru a da cinci degete separate, care, articulate în trei puncte, îşi au fiecare însuşirea şi duhul propriu. Un cîmp bombat parcurs de vine şi artere, rotunjit pe margini, uneşte încheieturile cu degetele a căror structură ascunsă o acoperă. Reversul e un receptacol. În viaţa activă a mîinii, ea se poate încorda şi întări, după cum e în stare să se muleze pe obiect. Acest travaliu a lăsat semne în podul palmei şi poţi citi acolo, dacă nu simbolurile lineare ale lucrurilor trecute şi viitoare, cel puţin urma şi cumva memoria vieţii noastre altminteri uitate, ba poate şi cine ştie ce moştenire mai îndepărtată. De aproape, un peisaj ciudat, cu munţii, cu marea lui depresiune centrală, cu îngustele văi fluviale, cînd scrijelate de linii laterale, de înlănţuiri şi de încrengături, cînd pure şi fine ca scrisul. Poţi visa în faţa oricărei forme. Nu ştiu dacă omul care pune întrebări acesteia are sorţi să dezlege vreo enigmă, dar îmi place s-o contemple cu respect pe mîndra slujitoare.

Priviţi mîinile în viaţa lor nestingherită, fără chemarea funcţiei, fără încărcătura unui mister, odihnindu-se, cu degetele puţin adunate, ca şi

https://biblioteca-digitala.ro

cum s-ar lăsa pradă unei visări, ori în eleganta vioiciune a gesturilor pure, a gesturilor inutile: atunci parcă desenează gratuit în aer multiplicitatea posibilului și parcă, jucîndu-se cu ele însele, se pregătesc pentru vreo apropiată intervenție eficace. Capabile să imite prin umbra lor pe zid, în raza unei lumînări, silueta și purtările animalelor, ele sînt mult mai frumoase cînd nu imită nimic. Cîteodată, în timp ce mintea lucrează, lăsate în voia lor se mișcă încet. Cu un impuls stîrnesc un freamăt în aer, ori își întind tendoanele și își troznesc încheieturile, se țin strîns una de alta ca să formeze un bloc compact, o adevărată stîncă de os. Și se mai întîmplă și ca, ridicate, apoi coborîte pe rînd, cu sprinteneala unor dansatori, pe cadențe inventate, degetele să nască buchete de figuri.

Ele nu sînt un cuplu de gemene pasiv identice. Nici nu se deosebesc una de alta ca o mezină de sora ei mai mare sau ca două fete cu haruri inegale, una deprinsă cu toate îndemînările, cealaltă, roabă amorțită în monotona practicare a muncilor grosolane. Nu cred în mod absolut în eminenta demnitate a dreptei. Dacă stînga îi lipsește, ea rămîne într-o singurătate dificilă și aproape stearpă. Stînga, această mînă care desemnează pe nedrept partea funestă a vieții, zona sinistră a spațiului, aceea unde nu trebuie să întîlnești vreun mort, vreun dușman ori vreo pasăre, este în stare să se învețe a îndeplini toate datoriile celeilalte. Clădită ca și cealaltă, are aceleași aptitudini, la care renunță pentru a o ajuta. Strînge ea cu mai puțină vigoare trunchiul copacului, mînerul toporului? Înlănțuie oare cu mai puțină forță trupul adversarului? Are o greutate mai mică atunci cînd lovește? Pe vioară nu e ea aceea care scoate notele, atacînd direct corzile, în timp ce, prin intermediul arcușului, dreapta nu face decît să propage melodia? E o fericire pentru noi că nu avem două mîini drepte. Cum s-ar mai împărți diversitatea îndatoririlor? Ce e « stîngaci » la mîna stîngă este cu siguranță necesar unei civilizații superioare; ne leagă de trecutul venerabil al omului, atunci cînd nu era prea îndemînatec, și încă departe de a putea să facă, după zicala populară, « tot ce vrea cu cele zece degete ale sale ». Dacă ar fi altfel, am fi înnecați de un cumplit exces de virtuozitate. Am duce fără îndoială pînă la limitele ei extreme arta scamatorilor, și probabil nimic mai mult.

Așa cum e constituit acest cuplu nu numai că a slujit intențiile făpturii omenești, dar le-a și ajutat să se nască, le-a precizat, le-a dat formă și chip. Omul a făcut mîna — vreau să spun că a desprins-o încet încet din lumea animală, că a scos-o dintr-o străveche și firească robie, dar mîna l-a făcut pe om. I-a permis unele contacte cu universul pe care nu i le puteau da celelalte organe și părți ale corpului. Ridicată în bătaia vîntului, deschisă și cu degetele resfirate ca o ramură, îl îndemna să captureze fluide. Își înmulțea suprafețele gingaș sensibile la cunoașterea aerului, la cunoașterea

https://biblioteca-digitala.ro

apelor. Un maestru la care mai dăinuie cu multă grație, sub pojghița subțire a umanismului, un simț oarecum tulbure și sălbatec al misterelor Fabulei, Pollajuolo, a pictat o drăgălașă Daphne, cuprinsă de geniul metamorfozelor în clipa în care Apollo e gata s-o ajungă: brațele ei se preschimbă în crengi, vîrfurile lor sînt tulpini de frunze foșnind în vînt. Mi se pare că-l văd pe omul din vechime respirînd lumea prin mîini, întinzînd degetele pentru a le preface într-o rețea de prins imponderabilul. « Mîinile mele, spune Centaurul, au încercat stîncile, apele, plantele nenumărate și cele mai subtile mișcări ale aerului, căci le ridic în nopțile oarbe și tăcute ca să prindă adierile și să afle în ele semne spre a-mi prezice calea. . . » Centaurul și Daphne, privilegiați de zei, în metamorfoza ori în stabilitatea lor, nu aveau alte arme decît acelea ale seminției noastre pentru a « încerca » universul, pentru a-l experimenta pînă și în curentele translucide pe care nu le simți și nu le vezi.

Dar orice apasă cu o greutate insensibilă ori cu fierbintea bătaie a vieții, orice are scoarță, piele ori blană, și chiar piatra, fie sfărîmată în țăndări, sau rotunjită de curgerea apelor, fie intactă în netezimea ei, toate acestea oferă o priză mîinii și pot fi scopul unei experiențe pe care văzul numai și mintea n-o pot face. Posesia lumii cere un soi de adulmecare tactilă. Vederea lunecă de-a lungul universului. Mîna știe că obiectul e lăcașul greutății, că e moale ori aspru, că nu e lipit pe fondul cerului sau al pămîntului cu care pare a fi tot una. Acțiunea mîinii definește golul din spațiu și plinul lucrurilor care-l populează. Suprafața și volumul, densitatea, greutatea, nu sînt fenomene optice. Cu degetele, cu palma le-a cunoscut omul la început. Spațiul îl măsoară, nu cu privirea, ci cu mîna și cu pasul. Pipăitul umple firea de forțe misterioase. Fără el natura ar fi rămas asemenea fermecătoarelor peisaje din camera obscură, ușoare, plate și himerice.

Astfel gesturile multiplicau cunoașterea, cu o varietate de tușă și de desen a cărei putere inventivă ne-o ascunde o obișnuință milenară. Fără mînă nu există geometrie, căci e nevoie de bețișoare și de rotocoale ca să faci speculații cu privire la însușirile întinderii. Înainte de a recunoaște piramide, conuri, spirale în scoici și în cristale, nu trebuia oare ca omul să se fi « jucat » întîi cu aceste forme regulate în aer sau pe nisip? Mîna punea în fața ochilor evidența unui număr mobil, crescut sau diminuat prin îndoirea degetelor. Multă vreme arta de a număra n-a avut altă formulă și astfel l-au vîndut ismailitenii pe Iosif slugilor Faraonului, precum arată fresca romanică de la Saint-Savin, în care elocvența mîinilor e extraordinară. Și tot prin ele a fost modelat limbajul trăit întîi de corpul întreg și mimat de dansuri. Pentru nevoile zilnice ale vieții, gesturile mîinii i-au dat elanul, au continuat să-l articuleze, să-i separe elementele, să le izoleze dintr-un vast sincretism sonor, să-l ritmeze și chiar să-l coloreze cu inflexiuni sub-

https://biblioteca-digitala.ro

tile. Din această mimică a cuvîntului, din aceste schimburi între glas și mîini, a mai rămas ceva în ceea ce anticii numeau acțiunea oratorică. Diferențierea fiziologică a specializat organele și funcțiile. Ele nu mai colaborează aproape deloc. Vorbind cu gura, tăcem cu mîinile, și, în unele părți ale lumii, e de prost gust să te exprimi și cu vocea și cu gestul ; altele, dimpotrivă, au păstrat cu vioiciune această dublă poetică : chiar atunci cînd efectul ei e cam vulgar, ea traduce cu exactitate o stare străveche a omului, amintirea eforturilor lui de a inventa un mod imediat. Nu e cazul să alegem una din cele două formule care-l fac pe Faust să ezite : la început era Cuvîntul, la început era Fapta, pentru că Fapta și Cuvîntul, mîinile și vocea sînt unite prin aceleași începuturi.

Crearea unui univers concret, altul decît natura, iată însă darul regal al speciei umane. Animalul fără mîini, chiar în cele mai înalte izbînzi ale evoluției, nu creează decît o industrie monotonă și rămîne pe pragul artei. El nu și-a putut construi nici lumea magică nici lumea inutilă. Putea mima o religie a speciei prin dansul împerecherilor sau chiar schița anumite rituri funerare : rămînea incapabil să «facă farmece» prin virtutea imaginilor sau să dea naștere unor forme dezinteresate. Dar pasărea? Cel mai minunat cîntec al ei nu e decît un arabesc pe care noi compunem simfonia noastră interioară, ca murmurul valului ori al vîntului. Poate că un vis tulbure de frumusețe pîlpîie în animalul superb împodobit, poate că participă și el în mod obscur la splendorile cu care e înveșmîntat, ba poate chiar că anume acorduri pe care nu le percepem și care n-au nume definesc o armonie superioară în cîmpul magnetic al instinctelor. Aceste unde scapă simțurilor noastre, dar nimic nu ne interzice să credem că la insectă și la pasăre corespondențele lor au un răsunet strălucit și adînc. O asemenea muzică este îngropată în indicibil. Și cele mai uimitoare povești cu castori, furnici și albine ne arată limita culturilor care n-au drept agenți decît labele, antenele și mandibulele. Luînd în mînă cîteva deșeuri ale lumii. omul a putut să-și invente o alta care e în întregime a lui.

De îndată ce încearcă să intervină în ordinea la care e supus, atunci cînd începe să înfigă în natura compactă un vîrf, un tăiș care o despică și îi dau o formă, industria primitivă poartă în ea toată viitoarea ei dezvoltare. Locuitorul adăpostului din stîncă, tăindu-și silexul în mici așchii îngrijite și fabricîndu-și ace de os, mă uimește mult mai mult decît savantul constructor de mașini. El încetează să mai fie acționat de forțe necunoscute pentru a acționa prin propriile-i forțe. Înainte, chiar în fundul celei mai adînci caverne, rămînea la suprafața lucrurilor ; chiar atunci cînd zdrobea vertebrele animalului ori rupea ramura copacului, nu pătrundea, nu avea acces. Unealta în sine nu e mai puțin remarcabilă decît întrebuințarea pe care i-o dai, ea singură e și valoare și rezultat. Iat-o, despărțită de restul

https://biblioteca-digitala.ro

universului, inedită. Dacă marginea unei subţiri cochilii are un tăiş la fel de fin ca al cuţitului de piatră, acesta din urmă n-a fost cules la întîmplare pe vreo plajă, ci poate fi numit opera unui nou zeu, opera şi prelungirea mîinilor lui. Între mînă şi unealtă începe o prietenie fără sfîrşit. Una îi comunică celeilalte căldura ei vie şi o modelează perpetuu. Nouă, unealta nu e încă « făcută », trebuie să se înfiripe între ea şi degetele care o ţin acel acord născut dintr-o posesie progresivă, din gesturi uşoare şi combinate, din deprinderi reciproce şi chiar dintr-o anume uzură. Atunci instrumentul inert devine ceva ce trăieşte. Nici un material nu e mai nimerit ca lemnul care a trăit altădată în pădure şi care, mutilat, cioplit, lustruit astfel încît să slujească artelor omului, îşi păstrează sub o altă formă supleţea şi flexibilitatea primitive. Tăria pietrei şi a fierului, îndelung atinsă, îndelung mînuită, s-ar zice că se încinge şi că se mlădiază şi ea. Astfel e corectată legea seriilor care tinde la identic şi care se manifestă la unelte încă din cele mai vechi timpuri, atunci cînd statornicia tipurilor de fabricaţie uşura amploarea schimburilor. Atingerea şi folosirea lui umanizau obiectul insensibil, şi, din serie, degajau mai mult sau mai puţin unicul. Cine n-a trăit alături de meseriaşi nu cunoaşte puterea acestor raporturi ascunse, rezultatele pozitive ale acestei tovărăşii, în care intră prietenie, stimă, comunitatea zilnică a muncii, instinctul şi mîndria posesiei şi, în zonele cele mai înalte, preocuparea de a experimenta. Nu ştiu dacă există vreo ruptură între ordinea manuală şi ordinea mecanică, nu sînt foarte sigur de asta, dar, la capătul braţului, unealta nu contrazice omul, nu-i un cîrlig de fier prins de un ciot ; între ea şi om există zeul în cinci întruchipări care parcurge scara tuturor mărimilor, mîna zidarului de la catedrale, mîna pictorilor de manuscrise.

În vreme ce prin una din feţele lui artistul reprezintă poate tipul cel mai evoluat, prin cealaltă îl continuă pe omul preistoric. Lumea e pentru el proaspătă şi nouă, o cercetează, se bucură de ea cu simţuri mai ascuţite decît ale civilizatului, el a păstrat sentimentul magic al necunoscutului, dar mai ales poetica şi tehnica mîinii. Oricît de mare ar fi puterea receptivă şi inventivă a minţii, ea nu ajunge decît la un tumult interior fără concursul mîinii. Omul care visează poate primi viziunea unor peiasje extraordinare, a unor chipuri desăvîrşit de frumoase, dar nimic n-ar fi în stare să fixeze aceste viziuni fără suport şi fără substanţă, iar memoria de abia le înregistrează, ca pe amintirea unei amintiri. Ce distinge visul de realitate este faptul că omul care visează nu poate zămisli vreo artă : mîinile lui dorm. Arta se face cu mîinile. Ele sînt instrumentul creaţiei, dar înainte de toate organul cunoaşterii. Pentru orice om, aşa cum am arătat ; pentru artist şi mai mult încă, şi pe căi particulare. Într-adevăr, el reîncepe toate experienţele primitive : asemenea Centaurului, încearcă izvoarele şi adierile.

https://biblioteca-digitala.ro

În timp ce noi primim contactul cu pasivitate, el îl caută, îl simte. Noi ne mulțumim cu o zestre milenară, cu o cunoaștere automată și poate uzată, zăcînd în noi. El o aduce din nou la lumină, o împrospătează, — o ia de la capăt. Nu așa se întîmplă cu copiii? Mai mult sau mai puțin. Dar omul împlinit își întrerupe experiențele și, tocmai pentru că e « împlinit », încetează de a se mai împlini. Curiozitatea copilăriei, artistul o prelungește cu mult peste hotarele acelei vîrste. El atinge, palpează, cîntărește greutatea, măsoară spațiul, modelează fluiditatea aerului prefigurînd forma, mîngîie învelișul oricărui lucru, și din acest limbaj al pipăitului își compune limbajul văzului, — un ton cald, un ton rece, un ton greu, un ton ușor, o linie aspră, o linie moale. Dar vocabularul vorbit e mai puțin bogat decît impresiile mîinii, și nu-ți ajunge un singur limbaj pentru a le traduce numărul, diversitatea și plenitudinea. Trebuie deci să extindem întrucîtva noțiunea de valoare tactilă, formulată de Bernard Berenson : ea nu procură numai, într-un tablou, iluzia trăită a reliefului și a volumului, chemîndu-ne să ne încordăm forțele musculare ca să mimăm, cu o mișcare interioară, mișcarea pictată, cu tot ce sugerează ca substanță, greutate și elan. Ea este chiar obîrșia oricărei creații. Adam a fost plămădit din lut, ca o statuie. În iconografia romanică, Dumnezeu nu suflă peste globul lumii ca să-l arunce în eter. Îl așează la locul lui apucîndu-l cu mîna. Şi tot o mînă colosală face Rodin să țîșnească, pentru a înfățișa lucrarea celor șase zile, din blocul în care stau ațipite forțele haosului. Ce vrea să însemne legenda lui Amfion, care mișca pietrele din loc cu cîntecul lirei sale, așa încît se urneau singure și se duceau să clădească zidurile Tebei? Cu siguranță nimic altceva decît înlesnirea unei munci exact cadențate de muzică, îndeplinită însă de oameni care-și întrebuințau mîinile, la fel ca lopătarii de pe galere, a căror vîslire era susținută și scandată de o arie de flaut. Ştim pînă și numele lucrătorului care se ostenea : era Zetos, fratele cîntărețului din liră. Zetos nu e pomenit. Va veni poate o vreme cînd va fi deajuns o frază melodică pentru a face să se nască flori, peisaje. Dar suspendate în vidul întinderii ca pe ecranul visului, avea-vor ele mai multă consistență decît imaginile visurilor? Născut în țara pietrarilor și a topitorilor de bronz, mitul lui Amfion m-ar surprinde, dacă nu mi-aș aduce aminte că Teba n-a strălucit niciodată în meșteșugul marilor statui. Poate că e un mit compensator, o consolare născocită de un muzicant. Dar noi, tăietori de lemne, dulgheri, zidari, pictori ai feței omenești și ai feței pămîntului noi rămînem prietenii nobilei greutăți a materiei : ce se ia la întrecere cu ea nu e vocea, nu e cîntecul, e mîna.

Nu este ea dealtfel ordonatoarea numerelor, număr ea însăși, organul calculelor și stăpînă a cadențelor? Ea mai ales atinge universul, îl simte, îl apucă, îl preface. Ea combină uimitoare aventuri ale materiei. Nu-i

https://biblioteca-digitala.ro

ajunge să ia ceea ce este, trebuie să lucreze la ceea ce nu e și să adauge regnurilor naturii un nou regn. Mult timp s-a mulțumit să înalțe trunchiuri de copaci nestrujite, cu toată podoaba lor de scoarță, pentru a susține acoperișurilor caselor și ale templelor; mult timp a îngrămădit ori a ridicat pietre brute pentru a-și comemora morții și a-i cinsti pe zei. Folosind sucuri vegetale ca să anime monotonia obiectului, ea respectă încă darurile pămîntului. Din ziua însă cînd a deszbrăcat copacul de haina lui noduroasă ca să-i scoată la iveală carnea, șlefuindu-i suprafața pînă a făcut-o netedă și perfectă, ea a inventat o epidermă, blîndă la vedere, blîndă la pipăit, iar vinele ascunse în adînc au oferit luminii alcătuiri misterioase. Masele amorfe ale marmurei, îngropate în haosul munților, fiind tăiate în blocuri, în plăci, în simulacre de oameni, părură a-și schimba esența și substanța, ca și cum forma pe care o primeau ar fi lucrat pînă-n străfundul ființei lor oarbe și pînă în particulele lor elementare. La fel mineralele, extrase din învelișul lor, aliate unele cu altele, amalgamante, topite, pentru a insera în seria metaleor compozițiii inedite. La fel argila, întărită la foc, strălucind de smalț, și nisipul, pulbere fluidă și obscură, din care flacăra scoate un aer solid. Arta începe prin transmutație și continuă prin metamorfoză. Ea nu este vocabularul omului vorbind dumnezeirii, ci neîncetata primenire a Creațiunii. Este invenție de materie și totodată invenție de forme. Își construește o fizică și o mineralogie. Își înfige mîinile în măruntaiele lucrurilor pentru a le da înfățișarea care-i place. Este întîi și întîi un meșteșugar și un alchimist. Trudește în șorț de piele, ca un fierar. Are palmele negre și sfîșiate, tot măsurîndu-se cu ce apasă și ce arde. Îl preced pe om. aceste mîini puternice, în violențele și în vicleșugurile spiritului.

Artistul care își taie lemnul, își ciocănește metalul, își frămîntă argila, își cioplește blocul de piatră menține pînă la noi un trecut al omului, un om străvechi, fără de care noi n-am fi. Nu e oare nemaipomenit să-l vezi umblînd printre noi, în era mecanică, pe acest supraviețuitor înverșunat al erelor mîinii? Secolele au trecut peste el fără să-i altereze viața profundă, fără să-l facă să renunțe la vechile lui moduri de a descoperi lumea și de a inventa. Natura e și acum pentru el un receptacol cu secrete și minuni. Și tot cu mîinile goale, slabe arme, caută să i le răpească, pentru a le introduce în propriu-i joc. Astfel reîncepe mereu un uriaș odinioară, astfel are loc din nou, fără a se repeta, descoperirea focului, a securii, a roții, a mesei olarului. În atelierul unui artist sînt pretutindeni scrise încercările, experiențele, revelațiile mîinii, memoriile seculare ale unei rase omenești care n-a uitat privilegiul de a mînui.

Acestor făpturi antice care se ivesc printre noi, îmbrăcate ca noi, vorbind ca noi, nu le stă oare mărturie Gauguin? Cînd citim viața celui

https://biblioteca-digitala.ro

pe care altădată l-am numit burghezul peruvian, vedem mai întîi un financiar îndrăzneţ şi abil, punctual şi fericit, învăluit de Daneza lui în cutele unei existenţe molatece şi contemplînd tablourile altora mai mult cu plăcere decît cu nelinişte. Pe nesimţite, şi poate în virtutea uneia din acele mutaţii care ţîşnesc din adîncuri şi care sparg suprafaţa timpului, se dezgustă de abstracţia banului şi a cifrei ; nu-i mai ajunge să deseneze, doar cu resursele minţii, meandrele riscului, să speculeze asupra curbelor la Bursă, să se joace cu vidul numerelor. Trebuie să picteze, căci pictura este, printre altele, un mijloc de a regăsi antichitatea eternă, totodată îndepărtată şi stăruitoare, care-l stăpîneşte şi care-i scapă. Şi nu numai pictura, ci orice operă a mîinilor, ca şi cum s-ar grăbi să-şi ia revanşa îndelungii lor lenevii civilizate, — olărie, sculptură, decorul ţesăturilor. De mîini îl trage destinul către locurile sălbatice, unde mai zac încă straturile nemişcate ale veacurilor, Bretania, Oceania. Nu s-a mulţumit să picteze acolo imaginea bărbatului şi a femeii, a vegetalelor, a celor patru elemente. Şi-a făcut podoabe, asemeni omului sălbatec, căruia-i place să-şi decoreze nobilul trup şi să poarte asupră-i magnificenţele artei sale, iar cînd a ajuns în Insule, căutînd-o mereu pe cea mai depărtată, pe cea mai seculară, a tăiat idoli în trunchiuri de copaci, nu ca un copist de proastă marfă etnografică, ci cu o mînă autentică ce redescoperea secretele pierdute. Şi-a clădit o colibă, sculptată toată, plină de zei. Materialele pe care le întrebuinţa, lemne de pirogă, şi pînă la pînza grosolană şi plină de noduri pe care picta ca şi cum ar fi folosit sucuri vegetale, ori argile în tonuri bogate şi stinse, îl restituiau şi ele trecutului, îl cufundau în umbrele aurii ale timpului nemuritor. Acest om cu simţuri subtile combate această subtilitate însăşi pentru a reda artelor calitatea intensă, pe care au înnecat-o în tonuri fine şi, cu aceeaşi mişcare, mîna lui dreaptă se dezbară de orice pricepere, învaţă de la stînga acea inocenţă care niciodată nu premerge formei : mai puţin îndemînatecă decît cealaltă, mai puţin expertă în virtuozităţi automate ea înaintează încet şi respectuoas de-a lungul conturului fiinţelor. Atunci izbucneşte, cu un farmec religios, în care senzualitatea şi spiritualitatea se confundă, ultimul cîntec al omului primitiv.

Dar nu toţi sînt aşa. Nu toţi păşesc pe plăji, ţinînd o unealtă de piatră sau vreo divinitate de lemn tare. Gauguin stă totodată la începutul lumii şi la capătul unei civilizaţii. Ceilalţi rămîn printre noi chiar dacă o exigenţă nobilă îi îndeamnă la sihăstrie, şi îi închide, ca pe Degas, într-o solitudine pariziană. Dar fie că stau deoparte fie că sînt dornici de societatea oamenilor, jansenişti ori voluptuoşi, ei sînt înainte de toate făpturi prevăzute cu mîini, iar spiritele pure n-or să înceteze niciodată să se mire de ei. Acordurile cele mai delicate, trezind tot ce e mai secret în resorturile imaginaţiei şi ale sensibilităţii, numai datorită mîinilor, care lucrează în

materie, iau formă, se înscriu în spaţiu şi ne cuceresc. Amprenta lor rămîne profundă, chiar atunci cînd lucrul, după Whistler, şterge urmele lucrului, pentru a așeza opera mai la distanță, în regiunile solemne, luîndu-i îndărăt tot ce putea fi izbitor, febril în evidenţa trudei. « Daţi-mi un centimetru pătrat dintr-un tablou, zicea Gustave Moreau, şi am să ştiu dacă este al unui pictor adevărat ». Execuţia cea mai calmă şi cea mai egală încă revelă tușa, contactul decisiv între om şi obiect, această luare în posesie a unei lumi pe care ni se pare că o vedem născîndu-se, încet sau tumultuos, sub ochii noştri. Ea este semnul care nu înșeală în bronz, în lut, în piatra însăși, în lemn, în urzeala şi plastică și fluidă a picturii. Chiar la vechii maeștrii a căror materie e şlefuită ca agata, ea animă suprafeţele în paradoxul infinitului mic. Iar Davidienii care pretindeau să-și dicteze operele unor executanţi docili nu izbuteau să le retragă cu totul acestor servitori personalitatea mîinilor. Epidermele lustruite, draperiile marmoreene, arhitecturile reci, luate din hibernarea idealismului doctrinar, trădează sub sărăcia lor variaţiile. O artă din care ar fi total izgonite ar sclipi de inumanitate. Nu ajunge la asta cine vrea.

Un tînăr pictor îmi arată un mic peisaj foarte gîndit, foarte bine închegat, şi care, în dimensiuni minime, nu e lipsit de grandoare. Îmi spune: « Nu-i așa, nu se mai simte mîna? » Îi ghicesc gustul pentru lucrul stabil, sub un cer veşnic, în indeterminarea timpului, aversiunea pentru « manieră », acest exces al mîinii în jocuri baroce, în înflorituri ale tușei, în împroşcăturile pastei; îi înţeleg dorinţa austeră de a se anula, de a se pierde cu modestie într-o mare înţelepciune contemplativă, într-o frugalitate ascetică. Admir această tinereţe severă, această renunţare franceză. Nu mai trebuie să încerci să placi, să înmulțești agrementele privirii, ci să tinzi la solid pentru a dura, să vorbești puternica limbă a inteligibilităţii. Ei bine, mîna se simte totuşi în sforţarea pe care o face ca să servească, în circumspecţia ei, în modestie. Ea apasă pe pămînt, se rotunjeşte pe coama copacilor, se face uşoară pe cer. Ochiul care a urmărit forma lucrurilor şi le-a judecat densitatea relativă făcea același gest ca mîna. Așa s-a întîmplat cu zidul pe care se desfășoară calmul vechilor fresce din Italia. Așa se întîmplă încă, de bine de rău, și astăzi cu reconstrucţiile geometrice ale universului, cu acele compoziţii fără obiect combinînd obiecte descompuse. Cîteodată, ca din întîmplare, pînă într-atît de mare îi este imperiul chiar în servitute, ea face să răsune tonica, sensibila, și ne dă răsplata de a regăsi omul în arida splendoare a deşertului. Cînd știi de calitatea unui ton, a unei valori, că depinde nu numai de felul în care sînt pregătite, ci și de cum sînt așternute, prezenţa zeului în cinci persoane se manifestă pretutindeni. Iată viitorul mîinii, pînă în ziua cînd se va picta cu mașina, cu cilindrul de sudat: atunci va fi atinsă nemiloasa inerţie a clişeului, obţinut de un ochi fără mînă,

https://biblioteca-digitala.ro

și care ne rănește prietenia cerîndu-ne-o, miracol al luminii, monstru pasiv. El te face să te gîndești la arta altei planete, unde muzica ar fi graficul sonorităților, unde schimbul de gînduri s-ar face fără vorbe, prin unde. Chiar cînd reprezintă mulțimi, este imaginea singurătății, odată ce mîna nu intervine niciodată ca să răspîndească acolo căldura și fluidul vieții omenești.

Să mergem la extremul opus, gîndirea noastră să ne ducă spre opere în care respiră mai presus de toate viața și acțiunea, să privim desenele care ne dau bucuria plenitudinii cu un minim de mijloace. Puțină materie, și aproape imponderabilă. Nici una din resursele ajutătoare, verniuri și paste, nici una din bogatele variații ale pensulei care dau picturii strălucire, adîncime și mișcare. O linie, o pată pe ariditatea foii albe, mîncată de lumină ; fără a se complace în artificii tehnice, fără a rătăci într-o alchimie complicată, s-ar zice că spiritul vorbește spiritului. Totuși întreaga presiune generoasă a ființei umane se află aici, și toată vioiciunea impulsului, cu puterea magică a mîinii pe care nimic, de aci încolo, n-o mai împiedică sau n-o mai întîrzie, chiar atunci cînd operează pe îndelete, preocupată de studiu. Orice instrument îi e bun ca să-și scrie semnele, își fabrică unelte stranii și riscante, le împrumută de la natură, — o crenguță, pana unei păsări. Hokusai desena cu un capăt al oului, cu vîrful degetului, căutînd mereu noi varietăți ale formei și noi varietăți ale vieții. Cum te-ai putea sătura să privești albumele lui și pe acelea ale contemporanilor lui, pe care bucuros le-aș numi *Jurnalul unei mîini omenești*? O vezi mișcîndu-se, cu o rapiditate nervoasă, cu o surprinzătoare economie de gesturi. Urma cotită lăsată pe acel delicat material, hirtia făcută din deșeuri de mătase, atît de fragilă în aparență și totuși aproape imposibil de rupt, punctul, pata, accentul și lungile linii prefirate, exprimînd atît de bine curbura unei plante, curbura unui trup, îngroșările subite în care mișună desimile umbrei, aduc pînă la noi deliciile lumii și ceva ce nu e al acestei lumi, ci al omului însuși, o vrăjitorie manuală care nu s-ar putea compara cu nimic altceva. Mîna pare că face salturi în libertate și că se delectează cu propria-i sprinteneală : ea exploatează cu o siguranță uluitoare resursele unei științe vechi dar exploatează și neprevăzutul care se află dincolo de cîmpul spiritului, accidentul.

Cu mulți ani în urmă, pe cînd studiam picturile Asiei, îmi propuneam să scriu un tratat despre accident, pe care n-am să-l compun desigur niciodată. Vechea fabulă cu artistul grec azvîrlind un burete ud de culoare în capul unui cal pictat căruia nu reușea să-i redea spumegarea e plină de sens. Nu ne învață doar că tocmai în clipa cînd totul pare pierdut totul poate fi salvat, în pofida noastră chiar, dar ne face să medităm la resursele hazardului. Sîntem la antipodul automatismului și al mecanismului, și nu

https://biblioteca-digitala.ro

mai puţin departe de iscusitele demersuri ale raţiunii. În jocul unei maşini la care totul se repetă, totul se înlănţuie, accidentul e o negaţie explozivă. Sub mîna lui Hokusai, accidentul este o formă necunoscută a vieţii, întîlnirea unor forţe obscure şi a unei intenţii clarvăzătoare. Uneori s-ar zice că l-a provocat, cu un deget nerăbdător, ca să vadă. Pentru că el este din ţara în care, departe de a se ascunde printr-o restaurare înşelătoare fisurile unei ceramici sparte, este subliniat cu un fir de aur elegantul lor parcurs. Artistul primeşte astfel cu recunoştinţă acest dar al întîmplării şi îl pune respectuos în evidenţă. Provine de la un zeu ca şi hazardul mîinii sale. Şi-l însuşeşte prompt pentru a face să se nască vreun nou vis. E ca un prestidigitator (îmi place acest vechi şi lung cuvînt) care şi-ar folosi greşelile, scăpările pentru a face din ele noi numere, şi niciodată n-are mai multă graţie decît atunci cînd îşi preface în îndemînare neîndemînarea. Acest exces de cerneală, care fuge capricios în subţiri pîraie negre, această plimbare a unei insecte de-a curmezişul unei schiţe abia terminate, această linie deviată de o zmucitură, această picătură de apă care diluează un contur, sînt năvălirea neaşteptatului într-un univers unde neapărat îşi are locul, unde totul pare să se mişte ca să-l întîmpine. Trebuie numai prins din zbor şi extrasă din el toată puterea lui ascunsă. Vai de gestul prea lent, de degetele ţepene ! Dar pata involuntară, cu strîmbătura ei enigmatică, intră în lumea voinţei. Ea este meteor, rădăcină răsucită de vreme, obraz neomenesc, ea aşează nota hotărîtoare acolo unde era nevoie de ea şi unde n-o căuta nimeni.

Şi totuşi un basm, care e fără îndoială adevăr în viaţa unui asemenea om, ne spune că Hokusai a încercat să picteze fără mîini. Se zice că într-o zi, în faţa Şogunului, întinzîndu-şi pe jos sulul de hîrtie, a răsturnat peste el o ulcică de vopsea albastră ; muind labele unui cocoş într-o ulcică de vopsea roşie, l-a pus să alerge peste pictura lui, pe care pasărea îşi lăsa urmele. Şi toţi au recunoscut undele rîului Tatsuta, purtînd pe ele frunze de arţar înroşite de toamnă. Vrăjitorie încîntătoare, în care natura are aerul că încearcă singură să reproducă natura. Albastrul răspîndit curge în şire divizate, ca o undă veritabilă, iar laba păsării, cu elementele ei separate şi unite, seamănă cu structura frunzei. Pasul ei uşor lasă vestigii inegale ca forţă şi ca puritate, iar mersul ei respectă, cu nuanţele vieţii însă, intervalele care despart plăpîndele foi moarte duse de apa repede. Ce mînă ar putea traduce tot ce e regulat şi neregulat, întîmplător şi logic în această înşirare a unor lucruri aproape fără greutate, dar nu fără formă, pe un rîu de munte? Tocmai mîna lui Hokusai, şi amintirile îndelungatelor experienţe ale mîinilor sale asupra diverselor moduri de a sugera viaţa sînt acelea care l-au împins pe magician s-o mai încerce şi

https://biblioteca-digitala.ro

pe aceasta. Ele sînt prezente, deși nu se arată și, fără să atingă nimic, dirijează tot.

Îmbinarea accidentului, studiului și dexterității este frecventă la maeştrii care au păstrat simțul riscului și arta de a discerne neobișnuitul sub cele mai obișnuite aparențe. Familia vizionarilor oferă nenumărate asemenea exemple. S-ar putea crede la început că viziunile îi năpădesc dintr-odată, total, cu despotism, și că ei le transportă ca atare într-o materie ori alta, cu o mînă condusă dinăuntru, ca pictorii spiritiști care desenează deandoaselea. Nimic mai discutabil, dacă-l examinăm pe unul dintre cei mari, Victor Hugo. Nu există spirit mai bogat în spectacole interioare, în arzătoare contraste, în fulgurații verbale arătînd obiectul cu o justețe care uluiește. L-ai crede și se crede inspirat de un mag, locuit de prezențe nerăbdătoare să devină apariții, gata închegate, plastice, într-un univers totodată solid și convulsiv. Ei bine, el e tipul însuși al omului cu mîini, și care se servește de ele, nu pentru miraculoase vindecări nici pentru a propaga unde, ci ca să atace materia și s-o lucreze. El duce această pasiune în inima unora dintre ciudatele lui romane, de pildă în *Lucrătorii mării* unde palpită, alături de poezia luptei cu forțele elementare, nesățioasa curiozitate față de fabrica lucrurilor, de mînuirea uneltelor, de resursele lor, de comportarea lor, de numele lor arhaice și surprinzătoare. Carte scrisă cu o mînă de marinar, de dulgher și de fierar, care apucă fără să pregete obiectul și îl modelează mulîndu-se în el. Totul își are acolo greutatea proprie, pînă și valul, pînă și vîntul. Și tocmai din pricină că sensibilitatea aceasta extraordinară a dat piept cu duritatea lucrurilor, cu răutatea inerției, este atît de primitoare cu epopeea fluidelor, cu dramele luminii, și le-a pictat cu o putere aproape masivă. E același om care, la Guernesey, își fabrica mobile și rame, suprapunea scrinurile și, nemulțumindu-se numai să-și fixeze viziunile în versuri, vărsa preaplinul lor în uimitoarele-i desene.

Avem dreptul să ne întrebăm dacă aceste opere, care apar la capătul unei învălmășiri interioare, nu sînt în același timp și un punct de plecare. Asemenea spirite au nevoie de repere. Îi trebuie ghicitoarei, pentru a surprinde configurația viitorului, să-i caute primele trăsături în petele și în meandrele lăsate de zaț pe fundul ceștii de cafea. Pe măsură ce accidentul își lămurește forma în hazardurile materiei, pe măsură ce mîna exploatează acest dezastru, duhul se trezește la rîndul lui. Această alcătuire a unei lumi haotice își scoate efectele cele mai neașteptate din materii aparent prea puțin făcute pentru artă și din unelte improvizate, din cioburi, din frînturi, a căror uzură sau a căror sfărîmare oferă mijloace ieșite din comun. Penița ruptă și care stropește, vîrful de lemn tocit, pensula zburlită lucrează în lumi tulburi, buretele pune în libertate umede

https://biblioteca-digitala.ro

licăriri, urmele de laviu acoperă cu stele întinderea. Această alchimie nu developează, așa cum îndeobște se crede, clișeul unei viziuni interioare: ea construiește viziunea, îi dă un corp, îi mărește perspectivele. Mîna nu e roaba supusă a minții, ea caută, se străduie pentru ea, trece prin tot soiul de aventuri, își încearcă norocul.

Iată punctul în care un vizionar ca Hugo se desparte de un vizionar ca Blake. Ultimul este totuși un poet la fel de mare, și un om al mîinii. Chiar esența lui e meșteșugărească. E un meseriaș, un *craftsman*, ori mai curînd un artist din evul mediu, pe care o mutație bruscă îl face să răsară în Anglia, pe pragul erei mașinilor. Nu-și încredințează poemele tipografului, le caligrafiază și le gravează, împodobindu-le cu floricele ca un meșter miniaturist de altădată. Dar viziunile orbitoare care-l bîntuie, Biblia lui din epoca de piatră, venerabilele antichități spirituale ale omului, el le povestește de cele mai multe ori într-o formă luată de-a gata, în stilul prost al vremii: jalnici atleți cu rotulele și pectoralii îngrijit desenați, greoaie mașinării, infernul la Gavin Hamilton și în atelierul lui David. Un respect popular pentru frumosul ideal și pentru maniera aristocratică îi neutralizează idealismul profund. Astfel se prezintă spiritiștii și pictorii de duminică întotdeauna plini de deferență pentru academismul cel mai învechit. E de altfel firesc să fie așa: la ei sufletul omoară mintea și paralizează mîna.

Ne găsim refugiul la Rembrandt. Istoria lui nu e aceea unei liberări progresive? Mîna lui, la început captiva ornamentelor baroce, a festoanelor și înfloriturilor, apoi a frumoasei execuții lăcuite, sfîrșește prin a cuceri, către amurgul vieții, nu o libertate necondiționată, nu o virtuozitate în plus, ci cutezanța necesară pentru noi riscuri. Ea prinde dintr-o singură mișcare forma, tonul și sclipirea; ea aduce la lumina celor vii oaspeții veșnici ai umbrei; acumulează secolele în momentanul clipei. La omul obișnuit trezește măreția unicului. Dă poezia excepției obiectelor familiare, hainelor de toate zilele. Extrage fabuloase bogății din jegul și din truda sărăciei. Cum? Se cufundă în inima materiei pentru a o constrînge la metamorfoze; s-ar zice că o supune arderii într-un cuptor și că flacăra, alergînd peste cîmpurile stîncoase, ba le calcinează ba le aurește. Și nu pentru că pictorul și-ar înmulți capriciile și experiențele. El gonește ciudățeniile de factură pășind cu îndrăzneală pe drumul lui. Dar mîna e acolo. Ea nu procedează prin pase magnetice. Ce face să se nască nu e o apariție plată în golul aerului, ci o substanță, un corp, o structură organizată.

Ce dovadă n-am avut (prin contrast) uitîndu-mă la minunatele fotografii pe care un prieten îndatoritor mi le-a adus de la Suez! Trăiește

https://biblioteca-digitala.ro

pe meleagurile acelea un bărbat dibaci și sensibil care-i pune să pozeze în fața obiectivului pe bătrînii rabini de acolo. Dispune împrejurul lor lumina cu arta unui maestru. S-ar zice că emană din ei, din meditațiile lor seculare în umbra unui ghetto din Egipt. Fruntea lor aplecată peste Talmudul larg deschis, nasul cu o nobilă arcuire orientală, barba de patriarh, veștmîntul preoțesc cu falduri frumoase, totul în ei îl evocă, totul îl afirmă pe Rembrandt. . . Sînt chiar bătrînii lui profetici, șezînd dincolo de timp în mizeria și splendoarea Israelului. Ce neliniște totuși ne cuprinde în fața acestor imagini atît de perfecte ! Este Rembrandt golit de Rembrandt. O percepție pură, despuiată de substanță și de densitate, ori mai degrabă o strălucitoare amintire optică, fixată în această memorie cristalină care reține tot, camera obscură. Materia, mîna, omul chiar lipsesc. Acest vid absolut în totalitatea prezenței e un lucru straniu. Poate că am sub och exemplul unei viitoare poetici : nu pot încă popula tăcerea aceasta și acest deșert.

Vorbind însă de maeștrii plini de căldură și de libertate, nu ne mărginim la un tip, la o familie? I-am alungat oare din reflecțiile noastre, ca pe niște artizani de o îndemînare strict mașinală, pe aceia care, cu o răbdare delicată și fără cusur, au iscat în materii alese și sub forme rafinate visuri mai concentrate? Mîna gravorului, a aurarului, a miniaturistului, a lăcuitorului, este ea numai o slujnică pricepută și zeloasă, exersată în practica muncilor de finețe? Ce numim perfecțiune să fie o virtute de sclav? În cîmpul cel mai restrîns, sigură pe sine și pe gesturile ei, e un miracol această mînă care supune dimensiunilor microcosmului enormitățile omului și ale lumii. Nu-i numai o mașină de reducție. O preocupă mai puțin rigoarea strictei măsuri cît propria ei capacitate de acțiune și de adevăr. Caruselurile și bătăliile lui Callot par la început planșe de entomologie, migrații de insecte în peisaje cu mușuroaie de cîrtiță. În *Asediul orașului La Rochelle*, forturile, navele nu sînt niște jucării? Nenumărate, îndesate, precise, complete în toate detaliile lor, n-au fost oare văzute prin celălalt capăt al ochianului, și minunea acestui lucru « făcut cu mîna » nu e tocmai de a fi prins totul și ordonat totul, în strîmtimea unui teatru totodată minuscul și uriaș? Izolați pe fiecare dintre personaje, ori una sau alta dintre nave, priviți-le cu lupa : nu numai că apar cu simpla lor mărime, cu aptitudinea lor de a trăi, fără să piardă nimic din ele însele, în lumea dimensiunilor normale, dar sînt autentice, vreau să spun că nu seamănă cu nimic altceva, au accentul grafologic al lui Callot, linia inimitabilă a elasticității lui nervoase, a artei lui atente la suplețea dansatorilor pe sîrmă și a saltimbancilor, a elegantei sale scrime, a cîntecului de violonist al regelui. E o «mînă

https://biblioteca-digitala.ro

frumoasă » cum se zicea altădată despre caligrafi, e scris de o mînă de maestru, dar mîna asta, atît de nobil iscusită, rămîne prietena vieţii, evocatoare a mişcării, şi, în riturile perfecţiunii, păstrează sensul şi practica libertăţii.

Să ne plecăm asupra altei lumi vrăjite. Să privim multă vreme, ţinîndu-ne răsuflarea, *Orele* lui Etienne Chevalier. Avem oare aici, prinse sub ghiaţa unei execuţii nemaipomenite, figurine absurd de perfecte, pictate în trăsături minuscule, după reguli de atelier, de către un ins care vede cu o excepţională acuitate? Departe de a fi aşa, e vorba aici de una din cele mai înalte expresii ale acelui simţ monumental care constituie caracteristica evului mediu francez. Le putem mări de o sută de ori fără a le face să-şi piardă puterea elanului, unitatea fundamentală. Ele se aseamănă cu statuile de pe biserici, ale căror surori sau descendente sînt. Mîna care le-a desenat aparţine unei dinastii deprinse de secole cu meşteşugul statuilor. I-au rămas de la ele, dacă se poate spune, pecetea şi virtutea pînă şi în infimele baso-reliefuri întunecate şi aurite, pictate aşa încît să dea iluzia realităţii, care însoţesc uneori manuscrisele şi care, şi ele, sînt tratate cu o amploare încîntătoare. Astfel se întîlnesc două lumi, ca în oglinda circulară pe care Van Eyck a agăţat-o îndărătul portretului Arnulfinilor, lumea muritorilor de statură înaltă, lumea magică a infinitului mic. Aici mîna trudeşte cu ciocanul şi cu dalta într-un bloc de piatră sprijinit pe schele, iar dincolo pe un pătrat de pergament în care uneltele cele mai fine lucrează la rarităţile cele mai preţioase ale desenului. Nu ştiu dacă se simte mîna ori dacă face totul spre a fi uitată : dar ea e prezentă, se afirmă la încheieturile membrelor, în scriitura energică a unei feţe, în profilul unei cetăţi albăstrite de aer, şi pînă şi în haşurările de aur care modelează lumina.

Nerval istoriseşte povestea unei mîini blestemate care, despărţită de trupul ei, cutreieră lumea ca să făptuiască singură. Eu nu despart mîna nici de trup nici de spirit. Dar între spirit şi mînă relaţiile nu sînt la fel de simple ca între un stăpîn ascultat şi un docil servitor. Spiritul face mîna, mîna face spiritul. Gestul care nu creează, gestul fără urmare provoacă şi defineşte starea de conştiinţă. Gestul care creează exercită o acţiune continuă asupra vieţii interioare. Mîna smulge pipăitul din pasivitatea lui receptivă, îl organizează pentru experienţă şi acţiune. Ea îl învaţă pe om să posede întinderea, greutatea, densitatea, numărul. Creind un univers inedit, ea îşi lasă peste tot amprenta. Se măsoară cu materia pe care o preface, cu forma pe care o transfigurează. Educatoare a omului, îl multiplică în spaţiu şi în timp.

În româneşte de LILIANA ŢOPA

https://biblioteca-digitala.ro

EDGAR PAPU

MÂNA ȘI ARTA

Toate civilizațiile de pe pămînt, de la cele mai rudimentare pînă la cele mai rafinate, există și ne sînt cunoscute ca expresii și contribuții esențiale ale mîinii. Piatra aspră sau șlefuită la oamenii paleoliticului și neoliticului, granitul și porfirul la Egipteni, lutul ars și smălțuit la babilonieni, purpura la fenicieni, marmura la greci, porțelanul și mătasea la extrem-orientali, lemnul la germani, arată numai în mod explicit nume de materiale. În fond, ele închipuie felul sau stilul distinct în care mîna omului a luat contact cu realitatea naturală, și a transformat-o în realitate a culturii. Istoria civilizației este, în mare parte, istoria felului diferențiat prin care operează lucrarea mîinii omenești.

Ochiul și urechea, centrii simțurilor « superioare » pot înregistra intens realitatea, pot ajuta la înțelegerea fundamentală a lucrurilor, dar nu sînt capabile să modifice nici în mod infim cele văzute sau auzite. Ele rămîn captive în funcțiunea lor contemplativă și receptivă. Numai mîna este în măsură să modifice realitatea, așternînd peste straturile geologice și organice ale naturii stratul istoric al civilizațiilor. Ea nu mai este un organ *spectacular*, ci unul prin excelență *creator*. Prin analogie cu această funcțiune excepțională în ordinea tuturor regnurilor, au închipuit și vechile cosmogonii ale celor mai diverse popoare creația lumii ca efect al unei *mîini* demiurgice. Universul s-a văzut construit după chipul unui templu, al unei corăbii, al unui cort, al unei broderii, al unei picturi.

În unele cosmogonii ale vechiului Orient se descrie chiar succesiv o serie de operații manuale în crearea lumii. Ele se desfășoară întocmai după felul cum evocă Homer confecționarea treptată a unui obiect tangibil, a scutului lui Ahile, bunăoară, sau a patului lui Ulise. Iată, în legătură cu acest ultim exemplu, pasajul respectiv din Odiseea:

Am retezat din ramuri tot măslinul
Și l-am tăiat apoi din rădăcină
l-am netezit tulpina cu aramă
Frumos, cu șart și drept pe ciripie.
Din trunchi făcui picior de pat, cu sfreredel
Il sfredelii și începui de-aicea
Și meșterii deasupra lui crivatul . . .

Să luăm acum poemul cosmogonic babilonian *Enuma elis* (Cînd sus), unde este preamărit zeul Marduk, ocrotitorul Babilonului. Acest zeu al luminii și al forțelor creatoare învinge principiul haosului și al întunericului, întrupat în monstrul feminin Tiamat. După victorie urmează procesul creator executat de *mîna* sa. Marduk creează în felul următor universul din trupul răpusei Tiamat:

Stăpînul s-a oprit, privindu-i leșul,
L-a spintecat, cugetînd înțelepciune,
L-a desfăcut în două jumătăți, întocmai ca pe-o scoică,
O jumătate a ridicat-o acoperiș ceresc,
A tras zăvorul și a așezat lîngă el străji . . .

https://biblioteca-digitala.ro

Întocmai ca un meşteşugar — ca un *artifex* — demiurgul Marduk creează lumea în acelaşi fel cum Ulise a făurit un simplu pat. La eroul homeric am surprins o succesiune de operaţii manuale; el *retează, taie, netezeşte, sfredeleşte, meştereşte.* Acelaşi registru al manualităţii se descoperă şi în seria de acţiuni a poemului babilonian; zeul Marduk *spintecă, desface, ridică* ceea ce a desfăcut, *trage zăvorul.* Prin desluşirea atît de plastică a desfacerii, *întocmai ca pe-o scoică,* se trădează sugestia directă, venită de la o lucrare manuală omenească. Şi într-un caz şi în celălalt, mîna acţionează în chip organizat, chibzuit, inteligent; ea îşi mobilizează resursele în vederea unei finalităţi constructive, trăsătură exprimată la Homer prin locuţiunea *cu şart,* iar la poemul babilonian prin *cugetînd înţelepciune.* Iată, deci, că funcţiunea mîinii transformîndu-se, în mişcarea ei de agent al *faptei,* a putut să stîrnească în conştiinţe un ecou atît de puternic, încît s-a văzut potenţată pînă la creaţia universului.

S-a consemnat încă demult, în aceste închipuiri cosmogonice, analogia cu unul din marile gesturi dinlăuntrul tuturor civilizaţiilor, anume cu procesul de făurire a diferitelor arte, de la muzică pînă la arhitectură. Faptul rămîne valabil nu pentru aceste închipuiri în sine, ci pentru o intuiţie sintetică, pe care cei vechi au avut-o asupra activităţii artistice, întemeiate pe contribuţia suverană a mîinii. Ea se leagă de ideea lui ποιέω, al cărui sens iniţial este de *a face,* a creea, de unde a derivat şi înţelesul special *a compune poetic.* Or, fără acest *a face* nu există artă. Ea se poate dispensa de ureche, în cazul picturii, sau de ochi, în cazul muzicii. Însă fără mîna care apucă penelul pentru a aşterne culori sau care atinge instrumentul pentru a scoate sunete, nu poate rezulta înfăptuirea artistică. Dacă nu este *făcută,* arta nu poate avea fiinţă, rămînînd doar un proiect, un deziderat sau o schiţă virtuală. Fără mînă se poate ivi numai improvizaţia cîntecului sau a versului, dar nu şi marea creaţie. În bună parte, poeţii anteriori apariţiei scrisului îşi ritmau totuşi stihurile la instrumentele muzicale pe care le atingeau, acompaniindu-se.

Arta, ca şi întregul ciclu de civilizaţii la care a participat, şi la care va continua să participe, este un produs primordial, al tactilităţii. Numai pe această cale devine ea reală, în sensul de înregistrabilă. Se relevă aci simţul dominant atît la artizan, cît şi la artist, într-un cuvînt, la omul care *face.*

Dar, deşi mîna a existat totdeauna, cu aceeaşi funcţiune de *organ creator,* în orice tip de civilizaţie, ea s-a văzut desconsiderată în epocile de *otium,* epoci de rafinament decadent, cu preferinţe spectaculare, care situează accentul nu pe legile fireşti ale creaţiei, ci pe capriciile contemplaţiei artistice. Principiile nu mai emană acum de la instanţele emiţătoare de artă, ci de la cele receptoare, care, desigur, în această ipostază a lor, nu folosesc mîna. Ele caută să-şi impună vederile situînd accentul asupra ochiului, a urechii, sau a altor centri senzoriali, străini de funcţiunea lui *a face.* Se marchează, prin asemenea indicii, trecerea de la civilizaţiile artistice viguroase, de tip *plastic* — aşa cum s-a dovedit Grecia în vremea *Odiseei* sau Babilonul în vremea lui Hamurapi, cînd s-a redactat poemul *Emma elis* — la acelea de tip *pitoresc.* Ţinem să precizăm aci că am adoptat numai vechii termeni ai istoricului de artă Richard Hamann, dar nu şi sensul lor, căruia acel cercetător i-a dat o altă accepţie.

Aşadar, în aceste ultime faze, pe care le-am numit pitoreşti, mîna începe a fi depreciată în favoarea altor organe, mai « aristocratice ». În fond, însă, tot ea lucrează şi acum la făurirea obiectului artistic, fiindcă orice altă ipoteză ar fi absurdă. Ba mai mult, mîna capătă acum chiar o superioară iscusinţă faţă de fazele anterioare. Îşi pierde, însă, independenţa, adică propria iniţiativă în sensul firesc al lucrului ei, privilegiu de care se bucurase în fazele plastice. Am spune că, în

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea cazuri, ea se află prea supusă injoncţiunii venite de la simțurile spectaculare. Ochiul vrea, de pildă, ca piatra să dea iluzia completă a cărnii, odată cu senzaţia de moale, de cald şi de suplu. Urechea are deasemenea pretenţiile şi capriciile sale. Ea îi comandă, bunăoară, într-un ansamblu wagnerian de viori, să atingă în aşa fel instrumentul ca să nu mai scoată sunete, ci doar zgomote de timbre, asemenea zumzetului dintr-un stup. Mîna trebuie să pară că n-a intervenit, lăsînd lucrarea sa să poarte masca iluziei optice sau acustice. Disimulîndu-se, însă, din acțiunea ei tactilă rezultă un efect de artificiu sau, în orice caz, de preţiozitate, care grevează adesea perioadele decadente ale pitorescului.

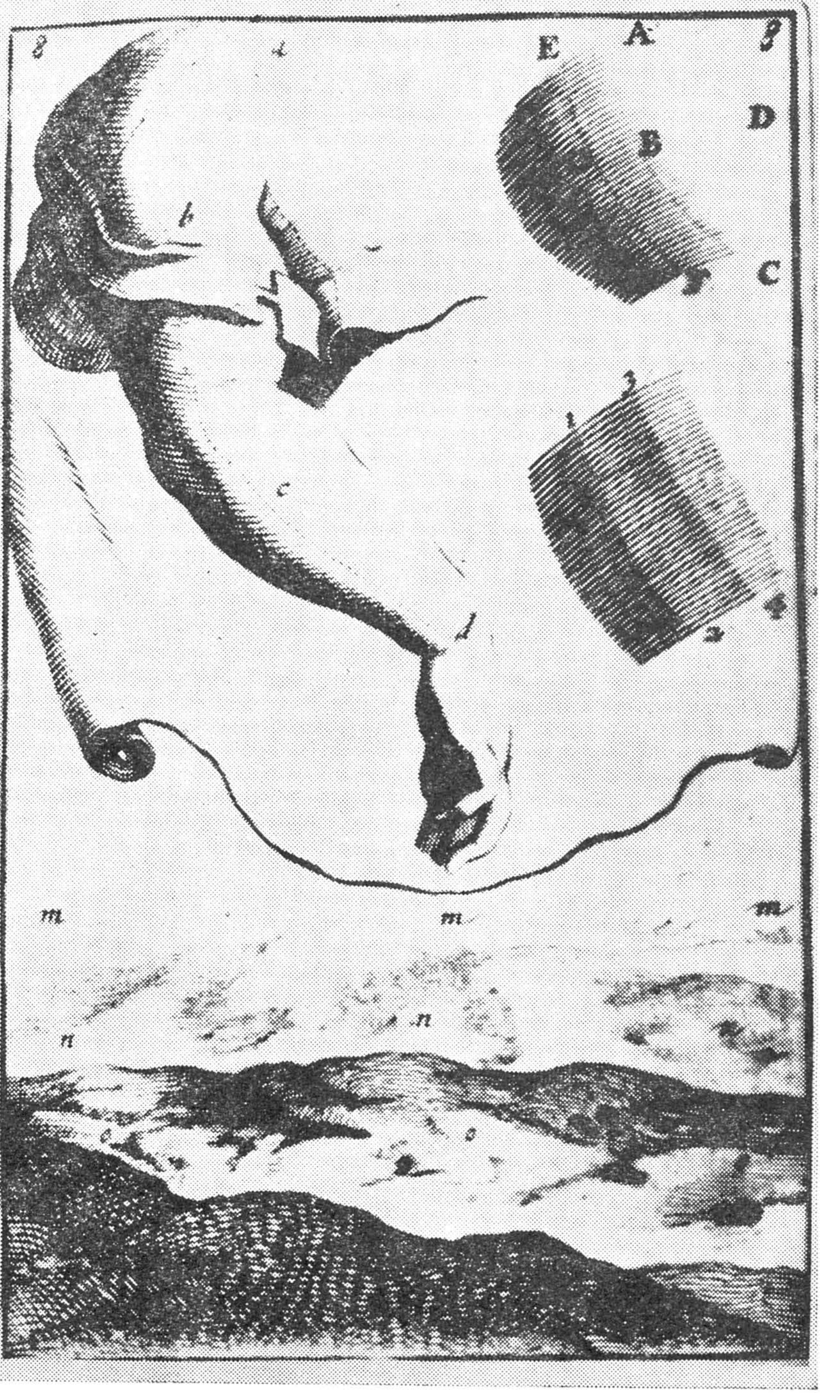
Cît priveşte în mod special veacul nostru, am putea vorbi, în linii mari, de o reîntoarcere la plastic. Cel puţin, în felul acesta a părut că se anunţă secolul, printr-o reinstaurare a mîinii în vechile ei drepturi. Am crede, ca atare, că în nici un domeniu artistic nu ne mai întîmpină acea voluptate a ochiului sau a urechii, care disimula rolul de altfel niciodată abolit al activității manuale. Faptul se descoperă pe rînd, în tranziţia de la impresionişti la Cézanne, mai tîrziu de la Rodin la Brâncuşi, în sfîrşit, de la monografia simbolistă la Piscator şi la Brecht. Nu mai puţin, în cuceririle treptate ale tehnicii filmice se poate urmări o trecere tot mai accentuată către plastic, pînă la ideea filmului « în relief ».

În aceeaşi ordine de interese se observă un nou respect acordat materialului, scrutat în celula alcătuirii sale. El nu se mai află constrîns să dea iluzia optică a altceva decît ceea ce este, ci, dimpotrivă, se vede stimulat să scoată toată gama posibilă de efecte numai în sensul propriei sale structuri. Mîna lucrează iarăşi firesc şi direct, pe calea neascunsului ei contact tactil cu pasta realității, pe care o transformă. În diferite arte, unele efecte ale colajului, ale montajului, ale folosirii de noi materiale, lucrate fiecare după indicaţiile propriei structuri plastice, dezvăluie cert un nou prestigiu al manualului. Însăşi natura orientărilor către anumite zone ale trecutului subliniază cert o asemenea trăsătură. Apelul la artele primitive sau depărtate, de la cea neagră pînă la cea precolumbiană — toate originar plastice, ca şi cosmogoniile evocate la început — contribuie să întregească profilul epocii, valabilă pentru fiecare cultură artistică actuală, tentativa de a-şi pătrunde intens vechea sau chiar străvechea artă naţională, de a scoate din valorile ei tactile, manuale, încă neexplorate, noi aspecte ale sensibilităţii moderne. Brâncuşi este unul din primii care au mers pe această cale.

Desigur că la cele constatate, au contribuit şi factori extraestetici, îndeosebi experienţa dură — am spune plastică, în sens existenţial — a veacului nostru, cînd omul s-a *izbit* puternic de adversitățile vieţii. El s-a integrat, astfel, activ într-un aspru registru epic, care, în toate timpurile, s-a relevat ca stimulent al plasticităţii. În sfîrşit, ridicarea masselor, contactul nemijlocit, variat şi fecund al mîinilor ei cu materia, a adus pe primul plan sensul direct, brutal, pipăibil, al lucrurilor. Totul se vede destinat să risipească iluzia dată de estetismul altor simțuri, şi să repună opera *mîinii* în drepturile sale.

Într-o vreme de răscoliri atît de intense, neapărat că a căutat să profite şi impostura. Asistăm, astfel, la atîtea improvizaţii factice, care elimină comod *efortul*, adică tocmai noţiunea legată totdeauna indisolubil de contribuţia creatoare a mîinii. S-a observat însă, demult, caducitatea acestor încercări inutile, ceea ce ne face să vedem condamnate la acelaşi destin şi reiterările lor sub diferite alte forme. Ceea ce va rămîne valabil şi, totodată, adînc reprezentativ pentru veacul nostru, este elanul unei noi şi directe expresii creatoare a mîinii. Arta modernă, în factura ei esenţială, marchează trecerea de la un obosit *homo aestheticus* la un nou tip de *homo faber*.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

HERMAN MELVILLE

O STRÎNGERE DE MÂNĂ

. . . Spermanțetul se răcise și se cristalizase în așa măsură, încît, cînd m-am așezat împreună cu alți cîțiva marinari în fața unui butoi mare cît cada împăratului Constantin, am constatat că în substanța încă lichidă pluteau un fel de gogoloașe ciudate. Treaba noastră era să frămîntăm aceste gogoloașe, pentru a le readuce la starea lichidă. Ce treabă dulce și unsuroasă ! Nu-i de mirare că spermanțetul a fost în vechime un cosmetic atît de prețuit ! Ce bine curăță și înmoaie pielea ! Ce plăcut și dulce e acest emolient ! După ce mi-am ținut mîinile în el doar cîteva minute, am simțit că degetele mi se prefac într-un soi de țipari—parcă șerpuiau și se răsuceau în spirale !

Așezat acolo, în tihnă, cu picioarele încrucișate pe punte, după munca istovitoare de la cabestan, sub cerul senin și albastru — în vreme ce corabia luneca lin, cu pînzele leneșe — îmi scăldam mîinile în materia moale și unsuroasă a acestor globule gingașe, mătăsoase, coagulate abia de-o oră ; ele mi se spărgeau între degete, deșertîndu-și întreaga sevă, întocmai cum strugurii copți își deșartă mustul ; adulmecînd acea aromă neprihănită, ce-mi amintea de parfumul violetelor primăvara, mărturisesc că mă simțeam ca într-o pajiște înmiresmată ; uitasem cu totul de înfricoșetorul nostru jurămînt — inefabilul spermanțet îmi spălase mîinile și inima de acest jurămînt. Aproape că-mi venea să dau crezare străvechii superstiții a lui Paracelsus, care spunea că spermanțetul posedă rara virtute de a potoli mînia ; scăldîndu-mă în acea cadă, mă simțeam eliberat, dumnezeiește eliberat, de orice răutate sau neastîmpăr.

Să storci, să storci, să storci . . . O dimineață întreagă am stors gogoloașele acelea de spermațet, simțind că mă topesc eu însumi în ele ; le-am stors așa, pînă cînd un fel de nebunie ciudată m-a copleșit, încît m-am pomenit că strîng mîinile celorlalți marinari, luîndu-le drept gogoloașe de spermațet. Această îndeletnicire îmi prilejuia un sentiment atît de puternic, de camaraderie afectuoasă , încît am ajuns să le strîng mîinile fără încetare, privindu-i în ochi, cu duioșie, ca pentru a le spune : « O, dragii mei semeni, de ce să ne mai dușmănim între noi, de ce să mai nutrim unii față de alții vreo rîcă sau vreo invidie ? Hai să ne strîngem cu toții mîinile, să ne contopim unii cu alții, să ne topim cu toții în laptele și în plămada bunătății ! »

O, de-aș putea să frămînt de-a pururi spermanțetul acesta ! Căci o experiență îndelungată m-a învățat că omul trebuie să-și reducă pretențiile la fericire sau măcar să-și schimbe ideea pe care și-o face despre ea, renunțînd s-o mai caute în sfera intelectului sau a imaginației, și aflînd-o lîngă o soție, în elanurile inimii, în plăcerile patului și ale mesei, în focul căminului, în căldura patriei. Acum, după ce am înțeles asta, sînt gata să frămînt în vecii vecilor spermanțetul. Uneori, noaptea, îmi apar în vis lungi șiruri de îngeri, mișcîndu-se în paradis cu mîinile vîrîte în cîte o amforă de spermanțet . . .

În românește de PETRE SOLOMON

---

* Fragment din « Moby Dick », capitolul XCIII. După capturarea unui cașalot, grăsimea lui era fiartă, iar din capul cașalotului era scos spermanețul care era la rîndu-i pus la fiert, fiind manipulat cu cea mai mare grijă (n. t.)

◀ Planșă din volumul « L'art de graver en Taille douce » — A. Borse, Paris 1645

https://biblioteca-digitala.ro

PAUL VALÉRY

ACEASTĂ MAŞINĂ PRODIGIOASĂ

. . . Trebuie mîini ca să contrazici, pe ici pe colo, cursul lucrurilor, ca să modifici corpurile, şi să le constrîngi să se conformeze celor mai arbitrare dorinţi ale noastre. Trebuie mîini, nu numai pentru a analiza, dar pentru a concepe cea mai simplă invenţie sub formă intuitivă. Gîndiţi-vă că nu există, probabil, în toată seria animală, o singură făptură afară de om, care să fie capabilă să înnoade maşinal o aţă; şi observaţi, pe de altă parte, că acest banal act, oricît de banal şi uşor este, oferă asemenea dificultăţi analizei intelectuale încît trebuie implicate resursele celei mai rafinate geometrii ca să rezolvi cu totul imperfect problemele pe care el le poate sugera.

Mai trebuie mîini spre a putea institui un limbaj, spre a arăta cu degetul obiectul de la care derivă substantivul, spre a mima actul ce va fi verb, ca să punctezi şi să îmbogăţeşti discursul.

Voi merge, însă, mai departe. Voi merge pînă acolo, încît să spun că o relaţie reciprocă dintre cele mai importante trebuie să existe între gîndirea noastră şi această miraculoasă asociere de proprietăţi mereu prezente pe care mîna ne-o adaogă. Sclavul îşi îmbogăţeşte stăpînul şi nu se limitează să-l slujească. Ajunge pentru a demonstra această reciprocitate de servicii să considerăm că vocabularul nostru cel mai abstract este populat de termeni indispensabili inteligenţei, dar care n-au putut să-i fie furnizaţi decît de actele ori funcţiunile mărunte ale mîinii. *A pune; -a lua; -a atinge; -a plasa; -a ţine; -a aşeza;* şi iată: *sinteză, teză, ipoteză, supoziţie, înţelegere* . . *Adunare* se raportează la a da, după cum *înmulţire* şi *complexitate* la a strînge.

Aceasta nu-i totul. Mîna asta este filozof. Ea este chiar, şi încă înaintea sfîntului Toma necredinciosul, un filozof sceptic. Numai ceea ce atinge ea e *real*. Realul nici nu are, nu poate avea, altă definiţie. Nici o altă senzaţie nu ne produce această unică asigurare pe care o comunică spiritului rezistenţa unui corp solid. Pumnul care loveşte în masă pare a vrea să impună tăcere metafizicii, cum impune spiritului ideea voinţei de putere.

M-am mirat, uneori, că nu există un « Tratat despre mînă », un studiu aprofundat despre numeroase virtualităţi ale acestei maşini prodigioase care împreună sensibilitatea cea mai nuanţată cu cele mai suple puteri. Dar ar fi un studiu nemărginit. Mîna dă instinctelor noastre, procură nevoilor noastre, oferă ideilor noastre, o colecţie de instrumente şi de

https://biblioteca-digitala.ro

mijloace fără număr. Cum să găsești o formulă pentru acest aparat care, rînd pe rînd, lovește și binecuvîntează, primește și dăruiește, hrănește, depune jurămînt, bate măsura, citește în cazul celui orb, vorbește pentru cel mut, se întinde către prieten, se împotrivește adversarului, și care se face ciocan, cleşte, alfabet? ... Ce ştiu? Ajunge această dezordine aproape lirică. În mod succesiv instrumentală, simbolică, oratorică, calculatoare — agent universal, n-am putea-o califica drept *organ al posibilului*, după cum este, pe de altă parte, *organul certitudinii pozitive*?

(Din discursul ţinut în faţa Congresului de Chirurgie la 17 octombrie 1938)

RAINER MARIA RILKE

POVESTEA MÂINII

Acesta-i adevărul: în seara aceea desenam un cavaler medieval, — doar un singur cavaler medieval foarte bine conturat pe un cal cu un valtrap ciudat. Devenea atît de pestriț că trebuia adesea să schimb creionul; totuși roșul domina și-l utilizam mereu, în fiecare moment. Tocmai mă pregăteam să-l folosesc încă odată cînd se rostogoli (îl văd și azi) oblic pe foaia mea de hîrtie luminată din plin pînă la marginea mesei; și, înainte de a-l fi putut opri, căzu pe lîngă mine și dispăru. Mi-era în adevăr foarte necesar și mă plictisea faptul că trebuia să mă aplec și să-i dau de urmă, mai ales că stîngăcia mea stîrni tot soiul de complicaţii; picioarele parcă-mi erau mult prea lungi și nu mai reușeam de fel să le strîng sub mine; îngenunchierea prelungită mi le amorţise; nu ştiam prea bine ce-mi aparţinea şi unde era fotoliul. Totuşi pînă la urmă am «debarcat» jos şi pe dibuitelea m-am trezit pe o blană de animal care se afla sub masă pînă lîngă perete. Dar aici se iscă o nouă dificultate. Ochii mei, deprinşi cu lumina clară de sus, uluiți încă de strălucirea culorilor pe hîrtia albă, — nu izbuteau să deslușească cel mai neînsemnat obiect de sub masă, acolo unde întunericul mi se părea atît de profund încît mă temeam să nu mă lovesc. Așadar m-am lăsat pe seama pipăitului

https://biblioteca-digitala.ro

şi, îngenunchiat, sprijinindu-mă pe mîna stîngă, am început să « pieptăn » cu cealaltă perii cei lungi şi reci ai covorului ; atingerea lui mi s-a părut imediat familiară ! Dar nici gînd de creion ! Mă gîndeam că pierdusem şi-aşa foarte mult timp şi mă pregăteam s-o chem pe « Domnişoara » şi s-o rog să aprindă lampa, cînd am observat că-în pofida-mi ochii începuseră să se adapteze şi obscuritatea devenise mai transparentă. Acum întrezăream peretele din fund, care mărginea un soclu luminat ; aşa că m-am îndreptat spre picioarele mesei ; mai întîi am recunoscut propria mea mînă întinsă, — cu degetele răşchirate, — care se mişca singură, aproape ca un animal acvatic, şi palpa blana. O priveam cum acţionează, aproape curios ; mi se părea că ştie unele lucruri despre care eu n-o învăţasem niciodată nimic; şi o vedeam palpînd acolo, în voia ei, cu mişcări pe care nu i le observasem nicicînd. Pe măsură ce înainta, o urmăream, mă interesau « manevrele » pe care le făcea şi mă pregăteam să văd nu ştiu ce. Dar cînd nu m-aş fi aşteptat am văzut deodată — ieşind din perete — o altă mînă venind în întîmpinarea mea, o mînă mai mare, extraordinar de slabă, aşa cum nu văzusem încă niciodată. Bîjbîia înaintînd din cealaltă parte, în acelaşi fel, şi cele două mîini deschise se agitau ca să se întîmpine una pe cealaltă, orbeşte. Curiozitatea-mi era departe de a fi satisfăcută, dar pe neaşteptate cedă şi făcu loc groazei. Simţeam că una din mîini mi-aparţine şi se afunda într-o aventură ireparabilă. Cu toată autoritatea ce mai păstram asupra-i, am reţinut-o şi am tras-o spre mine, — întinsă straşnic, — domol, fără să-mi iau ochii de pe cealaltă mînă care continua să bîjbîie. Am înţeles că n-o să rămînă acolo ; şi nu pot să spun cum am adus-o înapoi. Acum mă afundasem adînc în fotoliu, îmi clănţăneau dinţii şi eram atît de palid, încît parcă-mi pierise şi albastrul ochilor. « Domnişoară » voiam să spun şi nu mai puteam. Dar ea însuşi se înspăimîntă, îşi asvîrli cartea, şi îngenunche lîngă fololiul meu strigîndu-mi numele. Cred că m-a zgîlţit. Dar eram deplin conştient. Am înghiţit de mai multe ori în sec şi mă pregăteam să-i istorisesc . . .

Dar cum? Am făcut un efort de nedescris asupra-mi, dar nu eram capabil să exprim ceea ce voiam ca să fiu înţeles. Dacă ar exista cuvinte pentru o asemenea întîmplare, eram prea nevolnic spre a le găsi. Şi deodată, mă stăpîni neliniştea : aceste cuvinte, deşi-mi depăşeau putinţa vîrstei, totuşi trebuia să le găsesc pe neaşteptate, trebuia atunci să fiu obligat să le spun, ceea ce mi se păru mai îngrozitor ca orice. Lucrul acela, de acolo, atît de real, să-l retrăiesc încă odată, îmbinat de la început; s-o fac să înţeleagă — pentru aceasta, în adevăr nu mai aveam putere.

Fireşte, ar fi o născocire dac-aş pretinde acum că de pe atunci aş fi putut simţi ceva care îmi pătrunsese-n viaţă, tocmai în viaţa mea, ceva care-mi va fi nedespărţit şi va trebui să-mi aparţină numai mie, mereu şi mereu. Mă revăd culcat în pătuţul meu colivie, nedormind, presimţind confuz că aşa-mi va fi viaţa, plină de întîmplări foarte ciudate, hărăzite mie unuia singur şi care nu se vor lăsa destăinuite.

În romîneşte de ALEXANDRU BACIU

https://biblioteca-digitala.ro

ALAIN

MÂNA

Dacă ţintim la cunoaşterea omului, nu există pentru întreaga specie un singur grai. Greutatea nu stă în felurimea graiurilor, ci mai curînd în faptul că toate sînt tainice, adînci, ascunse, în doi peri, datorită aceloraşi pricini. Dacă voiesc să-l înţeleg pe Tacit e ca şi cum aş voi să pătrund în străfundul graiului pe care îl vorbesc, cu aceeaşi senzaţie de greutate apăsătoare adică, şi în aceleaşi puncte de sondare. Graiul străin şi mai ales dacă nu mai e cuvîntat, se deosebeşte doar, şi tocmai de aceea e atît de îmbietor pentru mintea omului, prin faptul că nu pare limpede cum pare graiul strămoşesc. Graiurile vii sînt limpezi de la bun început pentrucă lucrurile le denumim mai întîi, şi aceasta cu uşurinţă. Dar dacă-l scoţi pe un englez din sărite, chipul lui ne va fi deopotrivă de cunoscut şi de tainic ca sonetele lui Shakespeare. Cine oare traduce viersul păsării? Mîna, care ca şi aripa grăieşte mai limpede şi mai pe înţelesul tuturor pentrucă poate schiţa începuturi de mişcare.

Mişcarea firească a mîinii e să ia şi să păstreze, aşa cum vedem că fac mînuţele sugacilor, care se agaţă de deget întocmai ca ghiara păsării de stinghie. Toate patimile ne închid mîinile ; pumnii deci atîta aşteaptă. Mîna, în schimb, cînd se deschide e mereu semn de gîndire contemplativă ; de unde şi gestul slăvirii, care deschide mîinile şi totodată le desparte şi le înalţă ; bunurile pămînteşti sînt astfel lepădate ; încrederea în lume este astfel vădită. Gestul acesta e teologic. Gestul practic corespunzător, şi care adesea îi urmează, ne cheamă să împreunăm mîinile, ba să le şi strîngem, să le înnodăm. E o reîntoarcere în sine, e o zvîcnire pătimaşă, dar însoţită şi de grija de a nu lua nimic, de a nu dăuna nimănui. E un fel de mînie încătuşată în sine. Gesturile mijlocii, cum ar fi aşezarea mîinilor una peste alta, fără a le«lega»una de alta, arată mereu un alt fel de rătăcire a privirii, mai aproape de om, precum şi o rugă pentru toţi.

Cînd dai mîna te legi de celălalt ; simţi că-ţi pui piedică ţie, că-i pui şi lui. În chipul acesta eşti oarecum sigur că nu vei fi atacat şi că nu vei putea nici tu ataca. Şmecherul şi furul nu ştiu să bată palma voiniceşte. Gîndul lor e să apuce fără ca să dea. Oamenii de omenie îşi dau, dimpotrivă, mîna la tot pasul ; o dau toată, şi felul acesta de a o da înseamnă că nici nu-ţi dai seama că o dai. Dar chiar acest vid al semnului e însuşi semn de pace deplină. Gobseck [1] întindea un deget ; încredere mărginită, care dădea totuşi ceea ce făgăduia. Sînt şi palme care se feresc şi mîini care o iau la fugă ca animalele. În graiul acesta n-ai ce învăţa ; singura greutate de care se loveşte fiecare e ce înţeles să dea gestului, şi greutatea aceasta e deopotrivă pentru toţi. Cine nu ştie că multe sînt felurile de a nu întinde mîna, ca şi de a o da ? M-a izbit faptul că asemenea deosebiri pătrund în minţile cele mai simple şi le frămîntă, pe cînd buna cuviinţă se străduieşte să şteargă orice deosebire, supunînd gesturile acestea unei gramatici egalitare. Strîngerea de mînă sălbatică se aseamănă prin urmare cu un poem; trezeşte semnele.

În gestul celui care plăteşte am putut vedea o felurime surprinzătoare. Poate vădi trufia sau nepăsarea, sgîrcenia sau taina. Unele mîini sînt aidoma pungilor; nu se ştie ce dau. Altele s-ar zice că bat toaca. Unele dau odată şi bine ca să scape de grijă şi-şi văd de drum, cu degetele răsfirate ; altele zăbovesc şi pleacă închise ; nu se ştie

---

CUGETELE ŞI VÎRSTELE, CARTEA A CINCEA : SEMNELE, Capitolul II. Ed. Gallimard 1929.

[1] Personaj din romanele lui Balzac, prototip al cămătarului (n. tr.).

https://biblioteca-digitala.ro

dacă au dat totul. Drept e că folosinţa monetei de hîrtie a schimbat toate aceste gesturi şi de bună seamă cum era şi firesc, simţămintele celui care plăteşte. Greutatea argintului, şi îndeosebi greutatea aurului parcă puneau mîna în gardă. Aurul era cu drag pus în palmă şi ridicat cu braţul întins, ca pe talerul unei balanţe cu tija lungă. Hîrtia e îndrăgită altminteri şi altminteri cercetată ; e întinsă pe masă, e netezită cu palma, e verificată, se pipăie subţirimea şi rezistenţa ţesutului din care e făcută. Desigur că într-însa puterea o simţi mai puţin ca la aur, dar stă mărturie pentru mai multe. Simţămîntul bogăţiei, acum, în loc de a se strînge, se lăţeşte. Sgîrcitul decît să păstreze e mai pornit să se apuce de negoţ. Mîna aidoma pungii nu mai are acum nici un înţeles ; asemuirea aceasta neîndoios că a fost dată uitării ca şi punga însăşi ; iar mîna deschisă stîrneşte alte gînduri.

E de minune cît de uscat şi de restrîns e graiul vorbit, ca tot lucrul tocit. Pricina e că fiecare se teme de propriu-i glas. De aceea tonul este un fel de cîntec. Omului îi e frică şi de chipul său, şi-l meştereşte. Obiceiul de a mînca laolaltă înlesneşte totuşi aflarea multor taine. Fălcile nu-s decît nişte mîini ursite să nimicească, îndeletnicirea cea mai veche ; şi cu toate că există o artă diplomatică de a mînca, vîrtoasa funcţie a fălcilor nu îngăduie totuşi nici pic de făţărnicie. În porţiunea aceasta a feţei s-au adunat toate semnele violenţei; iar rîsul e o destindere, dar tot violentă şi ea; pentru că în ce priveşte faţa e semnul unui om ghiftuit. Dar semnul acesta se tot iveşte şi tot piere la omul care mănîncă ; şi aci văd eu unul adevăratul lui zîmbet. Omul nu cugetă la toate ; sînt însă convins că zgîrcitul s-a gîndit la asta ; de unde, din pricina aceasta şi din altele, acea gură strînsă şi ferecată ca încheietura pungii. Omul în schimb nu se prea fereşte de mîinile sale, care numără, se străduiesc să convingă, se zbat fără să ceară voie. Mi s-a întîmplat să descopăr o încordare puternică, foarte bine ascunsă, în mişcările unei mîini, mînă arhierească mă rog, mişcări încă mai înfoiate pentru că erau dezvăluite de un cuţit de tăiat foile cărţilor. Iată de ce spune un personaj al lui Stendhal: « Priveşte-i mîinile ». Ca să te nutreşti cu semne nevoite trebuie să fi ajuns la bătrîneţe. Dragostea tînără îşi susţine cauza şi vrea să fie aprobată.

Gîndul cunoaşterii omului după mîinile sale nu-i deci nebunesc. Şi acela de a-l cunoaşte după scris ; pentru că scrisul, potrivindu-se cu modelul, încarcă condeiul cu toate mişcările şi purtările omului întreg. Cu atît mai mult cu cît nu scriem niciodată fără ca să ne zboare gîndul la mii de alte lucruri depărtate de semnele pe care le aşternem. Nu cred că-ţi poţi schimba scrisul fără a te schimba pe tine însuţi. Este aşa dar adevărat că multe pot fi ghicite din scrisul cuiva, mai multe desigur decît dintr-o mînă. Ceeace nu înseamnă însă că meşteşugurile respective, destul de răspîndite ba şi aducătoare de cîştig, nu sînt aproape cu totul plăsmuite. Meşteşugul chiromanţiei e vrednic de acest calificativ deoarece nesocoteşte viitorul omenesc spre a vesti viitorul exterior. Celălalt, al grafologiei, îl merită şi el, deşi mai puţin făţiş, pentru că se îngrijeşte de folosirea cuvintelor care ţin de vorbirea simandicoasă în loc de a pătrunde fără cuvinte ceea ce e mai grăitor decît orice cuvînt. Ca şi cum mult ne-ar păsa să ştim dacă omul cutare e zgîrcit, gelos sau pornit pe harţă; nu-i, la drept vorbind, decît un joc, un joc care nu sfredeleşte în adîncime. Dacă spui că Othello e gelos, nu-l cunoşti încă pe Othello. Pentru că, la urma urmei, tot omul e gelos, zgîrcit, pornit pe harţă, iar trăsăturile acestea sînt universale, nu generale. Sau mai precis, nu sînt trăsături dintre care s-ar cuveni să alegem, ci forme pe care trebuie să le îmbinăm spre a ne apropia de ins, după cum matematicianul se apropie de o cădere reală combinînd tăria, gravitaţia, suprafaţa frecării, dar prea am luat-o înainte. Se cade să mai rămînem cîtăva vreme în împărăţia semnelor, acolo unde semnele îşi răspund unul altuia. Dacă lucrarea aceasta unde lege e semn pe semn nu s-ar săvîrşi mult sub nivelul gîndirii, gîndirea însăşi n-ar avea obiect. Cugetul primeşte graiul de-a gata şi nu-l făureşte niciodată; de aceea şi e cugetul, cuget.

În româneşte de ALEXANDRU BACIU şi N. STEINHARDT

https://biblioteca-digitala.ro

VINCENTE ALEIXANDRE

MÂNA

Este efortul omenesc, desigur.
Priviți această mînă cu cinci degete deschizîndu-se.
Mîna care desparte marea de uscat și construiește diguri.
Mîna care trece ușor peste clape,
ca pîcla-n faptul zilei, și irizează sunete,
ori cade greu și face să răsune
tot vuietul din lume. Ori se-oprește
și-atunci rămîne
doar tăcerea tremurîndă.

E mîna ce ridică lumea
cu ajutorul unei pîrghii,
și-nalță turnuri, doruri infinite,
ori mătură ca vîntul dunele,
și face să se spargă valul.
Această mînă ar putea, desigur,
fir cu fir iarba muntelui s-o numere,
și-n liniște să doarmă după ce-a-nălțat
cupola care-n fundul văii strălucește.

Iată podul de fier construit ca un arc
ce dă viață acestui oraș, și mîna ce se odihnește;
o mîna încă tînără.
E mîna care-a doborît copacii: boababul, sequoia,
ceiba, araucaria . . .
Oțelul sclipește în prelungirea degetelor,
pentru sărutul din urmă care ucide din iubire.

Mîna care-a lansat această navă,
împingînd-o ușor în apă, mîna
care a zidit catedrale
și, tremurătoare, a înălțat castele,
a modelat creneluri, turnuri iluzorii,
împodobindu-le cu spumă și cu flăcări
de piatră, numai din piatră
și din nopți nenumărate.

Gingașa mînă care, rînd pe rînd,
a mîngîiat aceste chipuri, mîna
care ivindu-se-n balcon privit-a
speranța-n ochii verzi ai unei fete.
Mîna care-a spus « te iubesc » cuprinzînd înfiorată
mijlocul domniței.
Mîna care a tras spada făcînd să curgă sînge
și să geamă zidurile întunecate.

https://biblioteca-digitala.ro

Această mînă care s-a apăsat apoi pe coarnele plugului,
muncind din greu, stăruitor, ţărîna, fiică a sa
mai curînd decît mamă.
Mîna care a schimbat albia rîului şi a izgonit marea
şi a coborît apoi în măruntaiele pămîntului
şi a scos o umbră stranie făcînd-o să ardă.
Mîna care, îmblînzită, a iscat flăcăraie
şi a pus în mişcare roţile.
S-a stîrnit atunci un cîntec imens de oţel pe faţa pămîntului
şi materia s-a înălţat stăpînită, schimbată.

Mîna cu pielea sbîrcită, cu bătături în palmă.
Dar ce spun eu ? Mîna în care a înflorit un trandafir.
Nu-l atinge ! Mînă care-ar putea să schimbe lumea peste noapte.
Mînă liniştită, în umbră, cumplit de nedreaptă.
O, mînă, mînă de om care-a fost sau va fi iubire.
Să strălucească efortul omenesc într-o pace veşnică.
Mîna care strînge frăţeşte alte mîini,
şi toate înconjoară vast pămîntul.

MIGUEL HERNANDEZ

SUDOAREA

În mare-şi află apa un rai de mult dorit,
Sudoarea — zare-ntinsă, tumult senin, găteală.
Sudoarea e copacul sărat şi nesfîrşit,
A valului sfială.

Din vremea-negurată ea vine în potop
Să verse cupa plină pe-acest pămînt în ceaţă
Şi setea să-i adape şi sarea, strop cu strop,
Lumină şi viaţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Născută din mişcare, cu soarele e vară,
Cu lacrima e soră. Revarsă pe cîmpii
Din primăvară-n toamnă, din iarnă pînă-n vară
Liane aurii.

În zori, cînd ies la muncă-a zilei adiere
Şi-şi leapădă pe coarne de plug odihna iar,
Îşi pun ţăranii haină de aur şi tăcere,
Sudoarea făurar.

E aurita haină a muncii de oriunde,
Podoabă pentru mîna de harnic muncitor,
Ce-n aer îşi revarsă miresmele fecunde
În ploi de subţiori.

S-a copt aroma muncii pe-ogorul roditor
Şi plînsul rodnic cade-n parfum de fulgi şi stele.
Nepreţuită mană-a bărbaţilor pe-ogor
Şi vin al frunţii mele.

În lenea ciungă fără să înţelegeţi cînt,
O voi, ce niciodată n-aţi asudat integru,
Nu ştiţi purta coroana de pori deschişi în vînt,
Puteri de taur negru.

Viaţa, moartea voastră vor curge-n grea duhoare,
Minunea-adevărată stă-n tălpile cuminţi
Şi-n trupul ce-şi roteşte aceste mîini uşoare
Ca stelele fierbinţi.

Prietene, spre muncă tu fruntea ţi-o înclină.
Sudoarea-nmiresmată, cu sabia-i de foc,
Potop căzînd va face făptura-ţi mai senină,
Mai plină de noroc.

În româneşte de ANDREI IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro

PIERRE GASCAR

MÂINILE

În fiecare lună, hainele ne rămîneau mai strîmte și mai scurte. Nu ni se dădeau altele, înainte ca ele să nu fi devenit cu totul de nefolosit. Și nu era vorba, decît prea puțin, de zgîrcenie sau de sărăcie. Era vizibil că se amuzau să scoată în relief, în noi, partea de ridicol a adolescenței. Mînecile ne strîngeau și ne obligau să ținem brațele țepene, puțin depărtate de corp, în atitudinea unui Gilles de bîlci. Gulerul ne strîngea atît de tare, încît obrazul ne era mereu congestionat și urechile, viu colorate, ne țiuiau într-una. De pe acum valul ăsta de apoplexie care anunță mărturia . . . În fața altora păream domoliți, prizonieri ai unui fel de cămașă de forță care ne limita gesturile, le reda neterminate și stîngace. Era în asta, și nu te puteai înșela, ceva din gesturile unui vinovat care schițează o apărare de inutilitatea căreia e convins în aceeași clipă. Culmea dizgrației, ne crescuseră niște mîini ciudate.

Manșetele hainelor, trăgîndu-se în susul brațelor ca urmare a creșterii noastre, făceau să iasă la iveală degete, palme, articulații ale falangelor a căror proporții și nouă înfățișare ne azvîrleau într-o nedumerire vecină cu stupoarea. La fel de goale ca și cum tocmai ne-am fi scos brusc mănușile într-o zi cu zăpadă, mîinile ni se păreau nu ca și necunoscute sau independente, ci mult mai exterioare decît altădată, mai informe, mai impudice și aproape însuflețite de o energie animalică.

Impresia aceasta devenea extrem de violentă și amenința să se transforme în angoasă cînd ne priveam una din mîini odihnindu-se pe genunchii noștri, pe vreo masă, pe parapetul de piatră al vreunui pod, ori unde am fi pus-o. Te făcea atunci să te gîndești la o vietate oarecum indolentă, gata să recadă în toropeală sau s-o simuleze de îndată ce mișcarea pe care i-o impusesem ar fi luat sfîrșit. Degetele, pe parapetul podului, se opriseră la nivelul micilor tufe rotunde de mușchi, poate nu chiar atît de întîmplător pe cît am fi crezut la prima vedere.

Așa se năștea în mintea noastră și aproape împotriva voinței noastre, imaginea insectei ce se poticnește de o iarbă și rămîne ore întregi nemișcată în fața ei, în culmea fascinației. Mișcări furișe ne străbăteau totuși rapid mîna, ca și cum aceasta ar fi visat. Ne feream cu strășnicie să urcăm de-a lungul visului, așa cum am fi putut s-o facem, cu prețul doar al unei puține încordări. Știam prea bine că el se alimenta în noi la izvoarele cele mai obscure.

În realitate, noi nu ne iubeam mîinile. Ele pătau de vulgaritate toate actele noastre. Dacă ne strîngeam degetele în palmă, degetul mare, rămas imobil, se lăsa în jos de îndată, ca atunci cînd astupi la loc o sticlă sau îndeși cu tutun o pipă: gest care conchidea în chip josnic, marca posesia sordidă. În restul timpului, mîinile ne atîrnau de-a lungul nostru, mai degrabă moarte, asemenea unor corpuri neînsuflețite la capătul brațelor înțepenite. Uneori, impresia aceasta bizară de a avea mîini care tocmai vor să prade . . . Inerția lor, paloarea lor se adăugau semnelor de culpabilitate ce se adunau deasupra noastră. Golite, reduse la neputință, păreau să figureze într-un tablou de vînătoare sau reaminteau pedeapsa infamantă de altă dată de a fi expus pe-un eșafod în piața publică. Ni

https://biblioteca-digitala.ro

se interzicea să le vîrîm în buzunare, atitudine contrară bunei-cuviințe și care favoriza reaua curbură a șirii spinării. Dacă le țineam la spate, eram rugați să arătăm ce am ascuns sau erau iritați de aerul nostru de sfidare.

Cu toate acestea nu ne era rușine de mîinile noastre în fața fetelor. Suprapuneam palmele noastre peste palmele lor și le comparam căci de asemenea, și mărimea și aspectul mîinilor lor se modificau. Nu le descopeream niciodată nici cea mai mică asemănare cu ale noastre. Și asta nu pentru că mîinile lor ar fi putut cumva să treacă neobservate, să se topească în armonia mișcărilor și în lumina zilei. De cîtva timp, ele ne apăreau la fel de bătătoare la ochi, la fel de ciudate ca și propriile noastre mîini, dar se întîmpla ca în ochii noștri chiar, metamorfoza lor să nu aibă caracterul oarecum dezonorant care apărea strîns legat de efectele creșterii noastre. În timp ce mîinile noastre se dezgoleau mărindu-se, se urîțeau, se încărcau de toate mărturisirile, ale lor se reîntorceau al legendă, la istorie, și se-nfășurau într-o dulce grație cvasi-religioasă. Degetele lor tindeau să se alungească precum subțire fuse și pliurile care marcau falangele se topeau, ca pe mîinile statuilor de fildeș. Ele le împrumutau forma lor încremenită ce evoca mai puțin inerția cît gestul suspendat de surpriză, uitare, vis, în clipa în care era lăsată să cadă o petală, o batistă parfumată, poate un strop de sare (de tămîie, pentru a păstra nuanța).

Cu un geniu pe care li-l invidiam, fetele își alcătuiau din mîinile lor o nouă inocență, aceea pe care vîrsta lor le-o cerea. Le era suficient pentru asta să le țină la înălțimea taliei, deschise, cu podul palmei spre pămînt, degetele pe jumătate îndoite și astfel ridicate încît degetul mic să se-nalțe puțin deasupra celorlalte, figurînd astfel, după un cod universal recunoscut, un semn de exclamație. Exclamație înăbușită, se-nțelege de la sine, căci emoția nu trebuia să depășească limitele decenței. Și pentru a fi sigure că nu vor arăta sentimente ce le-ar fi putut fi imputate drept crime, fetele luaseră așadar hotărîrea, de cîtva timp, de a se înarma cu un aer de dezgust și de a-și exprima orișiunde o oroare politicoasă.

Începeau să poarte inele a căror montură ne zgîria uneori obrazul, în jocurile noastre. Ne alarmam. Unele sclipiri ale granatului sau ale ametistului ce ornau aceste bijuterii n-aveau cumva puterea, ca și zahărul sau cărbunele, să lase în carne urme de neșters? Culoarea roșie sau violetă a pietrei, strălucirea sa, păreau că trebuie să trasmită rănilor o febră ce le întîrzia vindecarea. Mai mult, însăși natura obiectului ce ne provoca această rănire evoca o scarificare rituală vecină sacrificiilor aztece despre care vorbeau cărțile și care se efectuau cu ajutorul unor cuțite de obsidian sau de jad. Din asemenea practici crude nu-ți reveneai, desigur, atît de ușor.

Dar în fond nu ne displăcea că trebuie să păstrăm semnul acesta pe obraz sau pe frunte. Ne lega durabil de fata care ni-l făcuse. Granatul sau ametistul inelului nu înceta să-i amintească sîngele nostru. N-aveam întotdeauna la îndemîna noastră, să ne apere memoria, elemente mijlocitoare de o asemenea splendoare, de o asemenea noblețe. Visele acestea ne ajutau să uităm puțin de mîinile noastre. Cîteodată, fetele ne lăsau să le atingem inelele. Nu ne făcea prea mare plăcere. Altfel stăteau lucrurile iarna, cînd ele purtau mitene și-și abandonau cîte-o clipă mîna pe genunchii noștri.

Le țineau mai întîi ridicate, sprijinindu-se pe încheietura mîinii, acolo unde se încordează venele. Ieșind ca din cinci canale madreporice, și fără a lăsa impresia că sînt împinse în afara lăcașului lor de propria lor dimensiune, cele cinci degete se mișcau într-un spațiu instabil, precum cleștii unui crustaceu. Cînd le atingeai,

https://biblioteca-digitala.ro

aveau tendința să se tragă îndărăt, să reintre în refugiul lor, dar, în aceeași clipă, pe jumătate simțindu-se acum în siguranță, se mulțumeau să bată puțin în retragere și, pentru a-și găsi o atitudine — sau timpul de gîndire — cercetau, ca într-un fel de ușoară, foarte ușoară atingere a clapelor unui pian, acest abstract prag: pragul mitenelor.

În locul unde se opreau, se zăreau puncte de împletitură prost înnodate ce se destrămau. În interior, sub lîna albastră, roșie sau neagră, podul palmei, îl ghiceam, se etala larg în căldura sa, în noaptea sa. Cum n-ar fi simțit dorința degetele, să-l întîlnească? Podul palmei, asta însemna puțin pîntecul mîinii, mama, sălașul ascuns al tuturor secretelor. Dar tentația zilei împingea degetele să iasă din punga-mamă, apoi din cele cinci teci tricotate. Făceau puțin nazuri față de propriile lor dorințe, pipăiau aerul, pipăiau primii corpi întîlniți: degetele noastre sau coapsa noastră, cu repingeri neașteptate de melc cărora le urma, de fiecare dată, o prospecție ceva mai îndrăzneață.

Afară din mitene, degetele nu erau reci, deși văzîndu-le riscînd cu atîta timiditate și nedesfăcîndu-se decît cu teamă ai fi putut crede că resimțeau arsura gerului cel mai năprasnic. Erau calde de toată căldura palmei, de toată căldura nopții căreia, sub mitană, li se alipeau. Acum aproape învinse, se alungeau, nu se strîngeau la loc decît ca să se întindă mai bine după aceea, și apăsau cu mici lovituri coapsa sau mîna noastră. Nu încetau să crească în afara mitenei și, asemenea razelor de lumină, de-ndată ce închideam ochii, se prelungeau fantastic dincolo de această jumătate-de-mînă de lînă, dincolo de această mînă decapitată.

Fetele nu întîrziau între timp să redevină stăpîne pe sine. Își retrăgeau în grabă mîna și o imobilizau la înălțimea mijlocului, cu degetele puțin ridicate, ca și cum ar fi fost pe punctul de a se arde sau, precum în poze eroina istoriei, cînd în fața ei se prăbușește un pod tocmai în clipa cînd era pe punctul să-l treacă. Alte dăți, cu privirea altundeva, cu gîndul departe de noi, își răsuceau inelul cu atenție, ca și cum și-ar fi reexaminat un deget. Așa treceau zilele. În hainele noastre din ce în ce mai strîmte, și din ce în ce mai scurte, continuam să atragem atenția asupra mîinilor noastre. Desigur, nimeni nu făcea remarci cu voce tare în legătură cu ele dar privirile ale căror obiect erau nu puteau să ne înșele.

Trecînd pe lîngă cuptorul brutarului, îl auzeam pe om lovind coca cu latul palmei, de o mie de ori, cu ardoare. Plesnetul răsuna pînă în stradă. Cînd era noapte, asta făcea ca o vastă pată de lumină. În timpul zilei, îi vedeam pe țărani bătînd puternic cu palma peste crupa animalelor sau peste șira spinării vecinului. Spălătoresele, pe malul rîului, înlocuiau adesea lopățica de bătut rufele cu mîna și ecouri voioase se răsfrîngeau foarte departe, printre plopi. Frumoasă simplicitate a vieții ! Acord profund între ființe și lucruri ! Era imaginea unei lumi unde fiecare își petrecea timpul *bătînd-palma*, căzînd la înțelegere, pecetluind pacte cu tot ceea ce-l înconjura și se lumina la apropierea sa, părea să surîdă în cordialitatea zilei. Pentru noi, nimic din asemenea lucruri. Dar acum ne felicitam pentru asta. Știam că eram în legătură cu realități mult mai puțin iluzorii decît aceste realități cotidiene. Știam că solitudinea noastră atingea cu toate mijloacele imperiul profunzimilor și al nopții.

Descoperisem dovada acestui lucru din întîmplare. Fusese suficient un singur gest din acele multe gesturi pe care le faci din plictis în zilele de ploaie. Pămîntul muiat de apă lăsa să se vadă stratul de argilă roșie ce nivela în mai multe locuri orașul. Unul dintre noi smulsese un pumn de humă ca să modeleze, nici el nu știa prea bine ce anume, și-l aruncase după ce-l frămîntase cîteva minute. Văzîn-

https://biblioteca-digitala.ro

du-şi mîna dreaptă acoperită de-un noroi argilos, o lipise pe peretele alb al unei case de prin apropiere. Atunci, ca şi cum o oglindă ne-ar fi răsfrînt chipul unui străin în locul celui ce ne aparţinea, zidul reprodusese în aceeaşi clipă o mînă cu totul diferită de cea care tocmai se aşezase acolo. Mîna aceasta de culoarea argilei avea proporţii superioare celor unei mîini de băiat de vîrsta noastră şi chiar — ni se părea — celor dintre mulţi adulţi. Lărgimea degetelor, extremităţile lor spatulare, strivirea părţii inferioare a palmei, care, precum o barcă ce atinge uşor fundul, apăsase mai tare pe perete, evocau o mînă de negru. De ce de negru? N-am fi ştiut să spunem de ce, cu toate că imaginea ni se impunea cu tărie. De altminteri, nu putea fi vorba aici de un negru asemănător celor despre care vorbeau cărţile. Cel mult, fără-ndoială, le semăna printr-o oarecare îngreunare, o oarecare înţepeneală a mîinilor, a buzelor şi a urechilor. Rigiditatea aceasta ni se părea că decurge din sentimentul de excludere, din tăcerea pe care, ca şi noi, fiinţa aceasta o purta în sine, sub chipul unei jene atît de mari încît sîngele şi-ar fi încetinit mersul în corp.

Din ziua aceea, fiecare dintre noi, ori că s-ar fi aflat singur ori amestecat în vreun grup, îşi dădea toată stăruinţa să împartă pe cît posibil peste tot amprenta mîinilor sale. Îi era deajuns să se mînjească cu noroi, cu negru de fum, cu sucul unui fruct, cu alb de Spania, ca să imprime pe ziduri proclamaţia existenţei sale şi a drepturilor al căror deţinător se simţea în mod confuz. Astfel printre noi, în oraş, un popor clandestin îşi afirma prezenţa, îşi multiplica avertismentele. Ca să tulburăm şi mai mult spiritul localnicilor, căutam locuri puţin frecventate, cu solul fărîmicios; malurile rîului, cîmpurile proaspăt arate, şanţurile drumurilor, ca să ne lăsăm direct acolo pe pămînt, în profunzime, desenul mîinii noastre. Graţie acestor semne, o tăcere apăsătoare se aşternea treptat în oraş şi în împrejurimi. O mulţime de orbi cu mîinile mînjite le vizitau, invizibili, dar sprijinindu-se de toate zidurile, de toţi copacii şi ajungînd pînă acolo încît să meargă pe o singură mînă. Niciodată faţadele caselor, lovite de o mînă neagră sau roşie larg decupată în împroşcătură, nu păruseră atît de livide. În pieţe, copacii, o mînă pictată cu lapte de var chiar în mijlocul trunchiurilor, păreau încremeniţi în uimire, buimăciţi, ca cineva care ar fi rămas sub efectul unei lovituri în stomac. Zidurile bisericii se pieptănau cu mîini de Fatma, de-a curmezişul, cu degetele în jos, puţin bete, precum după trecerea unei armate sarasine. Cu preţul unei savante acrobaţii, unul dintre noi reuşise chiar să-şi pună chiar amprenta pe plafonul pieţii acoperite.

Localnicii nu păreau deloc impresionaţi de această invazie tăcută. După toate aparenţele, nu vedeam amprentele: proporţiile lor erau astfel încît le puteau atribui mîinilor semenilor lor sau celor proprii şi nu le găseau nimic în afara unui lucru cît se poate de obişnuit. Printr-o singulară răsturnare a situaţiilor, noi eram cei pe care punea stăpînire neliniştea. Se revela, în cele din urmă, că aceste amprente împrăştiate cam peste tot, dobîndeau, încă din clipa impunerii mîinii noastre pe o suprafaţă oarecare, o viaţă proprie. Ele se măreau sau se micşorau pînă la a dispărea pentru raţiuni ce ne rămîneau necunoscute.

Oricare ar fi fost substanţa colorată întrebuinţată: noroi, lapte de var, suc de dude, praf de cretă, cărbune, funingine, rugină, anumite urme de mîini nu întîrziau să se etaleze ca o pată pe o sugativă. Porozitatea zidului, a pietrei stîlpului sau a scoarţei de copac, putea, ea singură, să explice acest fenomen? Rămîneam profund tulburaţi. Cu atît mai mult tulburaţi cu cît alte urme de mîini, dimpotrivă, pierdeau un deget, apoi două, mai pe urmă trei, aşa cum li se întîmplă leproşilor. În general, degetul mare rămînea ultimul, dar uneori extremitatea sa se separa de restul mîinii şi pleca la întîmplare, în vid. Altădată, palma

https://biblioteca-digitala.ro

se găurea într-un cerc, perfect ca o talpă de ciorap. Se ştergea curînd de tot şi rămîneau deasupra, singure, urmele degetelor care nu mai semănau cu nimic sau te duceau cu gîndul la un soi de pieptene. Acolo încă, puteai atribui aceste amputări materiei pe care se imprimase mîna; scoarţa copacilor şi tencuiala zidurilor se scorojeau; rafale de ploaie topeau în parte substanţele întrebuinţate pentru reproducere. Toate acestea nu ne lăsau mai puţin pe gînduri.

Şi totuşi, dacă în unele momente eram convinşi de caracterul supranatural al acestor metamorfoze, ne feream să le interpretăm în grabă. Nu vedeam în ele profeţii asupra duratei vieţii sau asupra sănătăţii fiecăruia dintre noi. Gîndeam mai de grabă că aceste amprente constituiau portretele unei fiinţe vii ce se ascundea în noi. Destinul său scăpa măsurilor comune, se verifica în afara morţii şi a peripeţiilor minore ale existenţei. Cînd amprenta mîinii noastre se detaşa cu claritate şi tindea să se mărească pe zid sau pe trunchiul copacului, aveam sentimentul de a sesiza perfect reflectarea acestei cele de-a doua fiinţe — sau prima. Dar ar fi fost arbitrar de a nu le descoperi la fel şi în amprentele mai puţin durabile. Primele ne asimilau unei mari creaturi, vag africană, căreia i se ataşa o idee de virilitate excesivă, de noapte, de îngreunare vegetală şi de căldură. Privind fix, chiar pe o vreme de ger puternic sau sub ploaie desenul mîinii noastre, ni se întîmpla să simţim în preajmă un miros de mosc aproape insuportabil. Mîna aceasta era de asemenea, o ştiam, deschisă crimei, adesea chiar puţin prinsă în capcană şi îngreunată de ceea ce ea lăsase asupră-i. Nu ne întorceam ochii doar pentru atîta.

În unele locuri, mîna care se uza, se găurea, se pierdea cîteodată la fel de rapid precum cea pe care o pui pe o sticlă rece şi care-şi lasă acolo pentru o scurtă clipă aburul, această mînă suprimată ne dădea un sentiment de neputinţă şi de eşec, dar, în acelaşi timp ne potolea. După strivirea degetelor pline de noroi a căror urmă însfîrşit se ştergea de tot, albul zidului devenea un revărsat de zori, lumina graţie şi inocenţă. Gustam dinainte bucuria propriei noastre disoluţii. Ne imaginam oferind, în locul mîinilor noastre, un fel de transparenţă, plimbînd prin lume un corp fără pondere, un spirit şi o inimă inundate de linişte... Într-un cuvînt, negru sau înger, nu ne murdărisem mîinile decît pentru a regăsi în cele din urmă lecţiile catehismului diocesian.

Pentru a putea acţiona asupra moralului populaţiei, ascunsesem întreprinderea noastră fetelor care n-ar fi ştiut să-i păstreze taina. Nu mai mult decît alţi locuitori ai oraşului, ele nu dădeau atenţie amprentelor de mîini pe care le puteai vedea aproape peste tot. A trebuit să le facem să le remarce numărul şi să ne prefacem că sîntem impresionaţi de asta. În ceea ce le priveşte, fie că ghiciseră adevărul, fie că imaginaţia lor nu le purta către supranatural, arătau prea puţină emoţie. Printre ele, se găsea întotdeauna cîte una care să aleagă amprenta cea mai distinctă, cea mai largă, ceea ce sugera cel mai mult brutalitatea, crima sau ceva şi mai rău încă, şi să-şi aşeze acolo mîna bine întinsă. Scotea exclamaţii de uimire în faţa mărimii spaţiului pe care nu-l putea acoperi. Nici cea mai vagă spaimă în vocea sa, ci toate strigătele de admiraţie. Cît de puternic trebuia să fie, bărbatul ce lăsase pe zid urma aceasta! Cît de vînjos! Cît de frumos! Ne vedea aerul încurcat, fără să-i cunoască poate cauza. Şi totodată, întîrzia, îşi plimba mîna în sus şi-n jos într-o uşoară frecare precipitată, în interiorul amprentei. Se întîmpla ca funinginea sau argila ce servise s-o fixeze să rămînă pe mîna fetei cînd, în sfîrşit, şi-o retrăgea de pe zid. Rîdea şi profita de asta ca să-şi imprime mîna de mîna uriaşă, degetele celor două mîini împreunîndu-se.

Nu era nevoie de mai mult ca să le revelăm fetelor că noi sîntem cei cărora le aparţineau urmele mîinilor. Dar iată că neroadele astea refuzau să ne creadă

https://biblioteca-digitala.ro

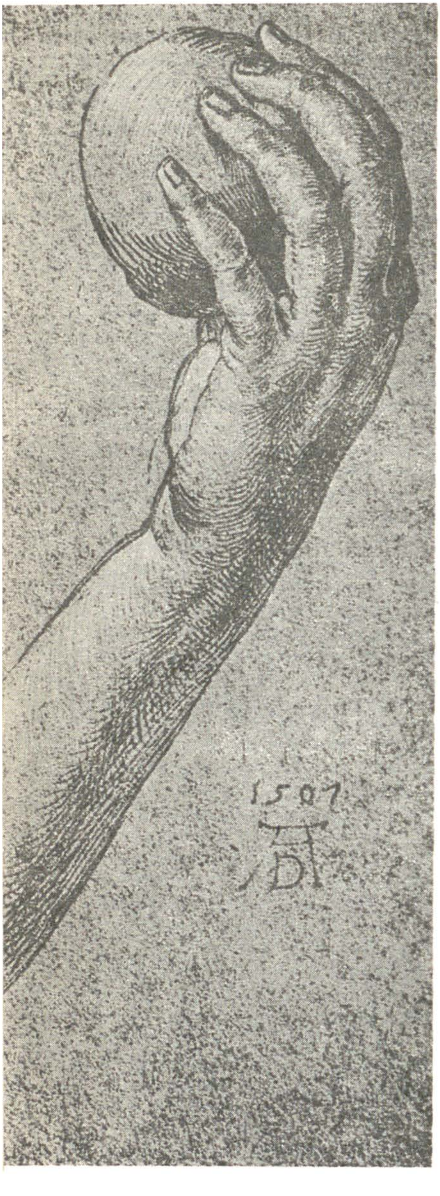
sau, cel puțin, afirmau că nu ne cred. La ce bun s-o mai susții? Lucrul cel mai clar era că, atunci cînd stăteam jos lîngă ele, nu-și mai abandonau niciodată mîna pe genunchii noștri. Priveau cu obstinație în gol sau mai degrabă se reîntorceau la mîinile pictate pe ziduri, își lipeau de ele degetele și palmele, le frecau de ele la nesfîrșit. Începeam să ne gîndim că ele știau prea bine că acolo erau urmele mîinilor noastre. Dar fără-ndoială ele verificaseră în același timp că propriile noastre amprente ne depășeau, își creeau imaginea ființei ce nu deveniserăm încă și nu vom deveni poate niciodată. Într-un cuvînt, fetele aleseseră să nu ne înșele cu celălalt, care dormea în noi, care își aștepta maturizarea sau eșecul, și care nu exista pentru moment decît în filigran prin gesturile noastre, prin acțiunile noastre.

Nimic mai plin de cruzime decît împărțirea pe care o operau astfel în noi. Ele îi aduceau rafinamente. Își impregnau mîna cu funinginea, cu creta, cu argila sau cu rugina amprentelor și o aplicau cît de mai multe ori posibil în jurul mîinii de negru deja un pic ștearsă prin frecarea prelungită căreia li se abandonau. Toate mîinile astea de fată, mai micuțe, ici și colo, la dreapta, la stînga, sus, jos, te făceau să te gîndești la un zbor de păsări sau la petale ce fug în jurul unei flori. Ele erau din ce în ce mai palide căci stratul de funingine, de cretă, de humă sau de rugină ce acoperea mîna vie se diminua cu fiecare dintre aplicările lor. Paloarea urmelor, pe marginile constelației pe care o formau, sfîrșea prin a da o notă puțin melancolică. S-ar fi zis că zidurile, sub efectul dispersiunii tuturor acestor mîini din ce în ce mai indistincte, fugeau și ele, trase în toate părțile, se topeau într-un crepuscul de humă, de lapte de var, de chirpici de culoarea lutului de Siena.

Era prea mult. Am luat hotărîrea, pentru a ne repune ordine în viață, să ștergem toate amprentele de mîini care rămăseseră pe pereți, pe stîlpi sau pe trunchiurile de arbori. Trebuia să lucrăm în ascuns și foarte repede. Era noapte. Ne rupeam unghiile și ne zgîriam mîinile. Mîinile acestea impardonabile ! . . .În ardoarea lucrului auzeam cum ne pleznesc cusăturile hainelor. Scăpînd exorcizării, celălalt, negru, izbucnea în șalele și în umerii noștri, în mii de părți ale corpului nostru.

În românește de Tea PREDA

https://biblioteca-digitala.ro



◀ DÜRER: Studiu
desen în peniță, 1507

https://biblioteca-digitala.ro

PICO DELLA MIRANDOLA

OMUL, FĂURAR DE SINE

În cele din urmă a hotărît făurarul suprem ca acel căruia nu îi putea da nimic propriu să aibă la un loc ceea ce el dăruise celorlalte ființe în parte. De aceea l-a primit ca pe o făptură cu o natură nedefinită și așezîndu-l în centrul lumii, îi vorbi astfel: «Nu ți-am dat, Adam, nici un loc anumit, nici un chip propriu ție, nici vreun privilegiu pentru ca tu însuți să dobîndești și să păstrezi după voința și cugetul tău acel loc, acel chip și acel privilegiu pe care vei dori să le ai. Natura determinată a celorlalte făpturi se află cuprinsă în legi dinainte hotărîte de mine. Tu îți vei determina natura fără a fi silit de nici o constrîngere, potrivit voinței tale, în puterea căreia te-am încredințat. Te-am așezat în mijlocul lumii pentru ca de acolo să vezi tot ceea ce se află în lume. Nu te-am făcut nici ceresc, nici pămîntesc, nici muritor, nici nemuritor, pentru ca liber și suveran făurar al tău însuți să te plăsmuiești și să te sculptezi în forma pe care dinainte ai ales-o. Vei putea coborî spre creaturile inferioare, animalice; vei putea renaște, potrivit voinței tale, aspirînd spre creaturile superioare care sînt divine.»

GIOVANNI PONTANO

LAUDA FAPTEI

Nu trebuie să asvîrlim truda de vreme ce ne naștem spre a înfăptui și nu putem dobîndi virtutea și fericirea decît înfăptuind. Nici o artă și nici un meșteșug, chiar dintre cele mai simple, nu poate fi dobîndit fără osteneală și nu poate fi păstrat îndelung fără un exercițiu necontenit. Într-adevăr, exercițiul naște o înclinare la care cu greu izbutești să renunți dar pe care încă și mai greu o dobîndești, pentru că trebuie să înăbuși mai întîi niște porniri firești și să creezi o obișnuință, acolo unde la început natura însăși, în felurite chipuri, se împotrivește și se revoltă.

https://biblioteca-digitala.ro

Cicero definește efortul o exercitare a sufletului și a trupului printr-o activitate sau o faptă greu de îndeplinit . . .

De aceea, neîndoielnic, noi lăudăm din toate puterile pe cei care, înfruntînd mari primejdii, și-au cucerit cu bărbăție gloria și izbînda, spre deosebire de cei care au învins ajutați de întîmplare sau de slăbiciunea dușmanilor. Mult mai dragi ne sînt lucrurile pe care le-am dobîndit prin suferință, decît cele pe care ni le dăruiește întîmplarea sau soarta.

LEONARDO DA VINCI

PICTURA—ARTĂ LIBERALĂ

Muzica nu poate fi numită altfel decît sora picturii întrucît este supusă auzului, al doilea simț după văz și își alcătuiește armonia prin îmbinarea de părți proporționale, produse în același timp și silite să se nască și să moară într-unul sau mai mulți timpi armonici; acești timpi înconjură proporționalitatea membrilor din care se alcătuiește această armonie în același fel în care linia circumferinței înconjură membrele din care ia naștere frumusețea omenească.

Prin urmare, de vreme ce ai așezat muzica printre artele liberale, trebuie ori să așezi aici și pictura ori să scoți muzica. Dacă mi-ai spune că mulți oameni pașnici o folosesc, ți-aș răspunde că în același chip strică muzica cei ce nu o cunosc. Dacă îmi vei spune că științele nemecanice sînt cele mentale, îți voi răspunde că pictura este mentală și că, așa după cum Muzica și Geometria analizează proporțiile cantităților continue, iar Aritmetica pe ale celor discontinue, ea analizează toate cantitățile continue și calitățile proporțiilor de umbre, lumini și distanțe în Perspectiva ei.

Grupaj realizat de CORNEL MIHAI IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

R E P E R E
I S T O R I C E

CORNEL MIHAI IONESCU

HEPHAISTOS ŞI CHARIS

Tehnică şi extaz

Ideea care a părut, cîtva timp, a fi o revelaţie a etnologiei moderne şi a psihologiei abisale, faptul că în culturile arhaice tehnica nu este opusă extazului, ci dimpotrivă, reprezintă însuşi mijlocul de a-l produce, poate fi desprinsă din primele încercări de clasificare a artelor în gîndirea greacă.

Opoziția, atribuită îndeobște lui Platon, între creaţie extatică (prin in-spiraţie sacră) şi creaţie tehnică (prin exercitarea unui ansamblu de cunoştinţe dobîndite prin studiu şi practică asiduă), aşa cum o preia Horaţiu (ingenium — studium) este provizorie şi simplificatoare. Adevărata distincţie se stabilea între două tipuri de «techne»: una profană, înţeleasă ca activitate utilă, cu un caracter exclusiv practic și una sacră « musike techne », care reprezenta sursa extazului. « Artele muzelor » foloseau, sub o formă sau alta, cîntul, cuvîntul sau gestul dictat în delirul sacru; «technica» propriu zisă producea un obiect oarecare cu ajutorul mîinilor. Numai în aparenţă cea mai celebră sistematică a artelor în estetica antică a lui Aristoxenos din Tarent, va utiliza un criteriu taxinomic dedus atît din structura obiectului cît și din cea a percepţiei lui. În clasificarea lui, artele « muzice » își desfășoară obiectul într-o succesiune temporală iar cele « apotelestice » (plastice) îl înscriu într-o simultaneitate. De fapt, substratul originar al criteriului adoptat de Aristoxenos este distincţia între tehnica profană în cuprinsul căreia practica artelor plastice reprezenta un meşteşug ca oricare altul și cea care provoca teofania. Aceasta din urmă exersa simţurile nobile conform distincţiei aristotelice, văzul şi auzul, care rămîn detaşate de obiectul percepţiei, în vreme ce prima pre-

▲ LEONARDO DA VINCI: studii

https://biblioteca-digitala.ro

supunea o complicitate epidermică, prin pipăit, și o aderență degradantă la materialitatea brută a acestuia. Filozofii neoplatonici din renașterea italiană au dezvoltat implicațiile teoretice ale ideii că extazul reprezintă rezultatul exercitării în ritm fascinant a unei tehnici. Ea inspira poetica plastică a lui Michelangelo pentru care piatra ascundea în contingența ei excesivă « conceptul » formulat de inteligența artistului. Întrucît acesta nu reprezenta decît reflexul specular al inteligenței divine, tehnica pe care artistul o desfășura pentru a elibera « ideea » din « surplusul » de materie declanșa o teofanie. Prin extaz ea resorbea spiritul în acea sferă ideală a prototipurilor, în « topos atopos », la care participase înaintea căderii în ciclul ontologic.

Gîndirea greacă opunea sferei « tehnicii » înțeleasă în sens precumpănitor practic și activ pe aceea a cunoașterii teoretice și stiințifice — « episteme », care avea un caracter contemplativ și incontingent. Acesta este de fapt aspectul care diferențiază « episteme » de « tehnica » profană; de cea sacră, — care implica un tip de cunoaștere instantanee, revelată, îl distingea tocmai caracterul procesual al cunoașterii.

Și în acest caz însă, opoziția nu este cîtuși de puțin radicală iar afinitățile sînt la fel de revelatoare ca și distincțiile. Tehnica profană reprezenta, în fapt, o sursă de cunoștințe empirice pe care le utiliza latura științifică a sferei epistemice. Latura ei pur speculativă se apropia mai mult de tehnica extatică întrucît urmărea elaborarea unui adevăr absolut. Opoziția dintre « techne » și « episteme » va reapare, transfigurată, în apologetica renascentistă care tindea să învestească plastica cu demnitatea « artelor liberale ». Așa după cum pentru Michelangelo sculptura nu mai reprezintă o tehnică profană ci una sacră, în gîndirea lui Leonardo pictura încetează de a mai fi o tehnică devenind o « epistemie ».

Dar tensiunile lăuntrice ale sferei « tehnice » precum și cele care o opun sferei « epistemice » se sublimează « în efigie » și devin atributele unei armonii dialectice care prezidează destinul cosmosului grec. Imaginea fabuloasă a acestei sacre aboliri o cristalizează mitul care transfigurează obsesia de totalitate și unitate a spiritului elin. El consacră printr-un reflex transcendent meșteșugul profan și îndemînarea mîinii înfăptuitoare. În *Teogonia* lui Hesiod, soția lui Hefaistos, zeul focului și al meșteșugurilor, este Aglae, cea mai tînără dintre Grații iar în *Iliada* (c. XVIII) sora acesteia, Charis, pentru ca în *Odiseea* armonia tehnicii și a frumuseții să fie totală iar soția demiurgului șchiop să devină însăși Afrodita. În sfera mitului, tehnica profană dobîndește o aură charismatică ce consacră funcția ei civilizatoare.

Pe de altă parte, spre deosebire de meșteșugurile lucrative pe care le proteja îndeosebi Hefaistos, Atena zeița înțelepciunii și a științei tutela pe cele « apotelestice » care nu excludeau un anumit cuantum de gratuitate: arhitectura, sculptura și pictura. « Techne » și « episteme » își află , în felul acesta, complementaritatea în sfera inteligenței olimpiene. Înscrierea artei în cuprinsul tehnicii profane este dictată de un considerent precumpănitor sociologic. În perspectiva mitului, creația de artă reproduce, mai curînd, un model sacru, nașterea Atenei ca emanație a inteligenței lui Zeus. Opera de artă este rodul unei partenogeneze.

Arte liberale și arte mecanice

Tratatistica politică a antichității grecești va identifica sfera tehnicii profane cu aceea a utilității, în care activitatea este destinată să elaboreze soluții prompte și satisfăcătoare necesităților imediate ale existenței. Sfera utilității consacră nonlibertatea atît din punct de vedere psihic, întrucît acceptă și satisface prin răspunsuri adecvate, rigorile necesității cît și social întrucît funcțiile utilitare sînt

https://biblioteca-digitala.ro

îndeplinite în cea mai mare parte de sclavi. Pentru un aristocrat al spiritului, utilitatea în sine şi în general, funcţiile care conotează utilitate ca au caracter degradant. « Toate meşteşugurile folositoare, spune Platon în *Republica*, le considerăm, cred eu, umilitoare » (VII, 522).

De aceea el este convins că nu va putea întemeia cetatea ideală pe exersarea exclusivă a tehnicilor « neapotelestice », a meşteşugurilor « servile ». Economia lăuntrică a polis-ului are o structură paradoxală ; echilibrul ei *necesită* o superfluitate pe care o reprezintă atît tehnicile profane, « apotelestice », cît şi cele « muzice », inspirate. Platon impune, prin urmare, o nouă redistribuire a termenilor care alcătuiesc sfera « tehnicii ». El izolează meşteşugurile într-o utilitate care le marchează printr-o dublă servitute, psihologică şi sociologică şi în acelaşi timp alătură meşteşugurile « plastice », arhitectura, asculptura şi pictura şi artele « muzice » în cuprinsul unei inutilităţi utile funcţionării mecanismului politic pe care îl construieşte. Această ambiguitate a statutului lor le eliberează de servitutea psihologică şi pregăteşte abolirea celei sociologice: « Prin urmare, spune Platon, va trebui să nu ne mai limităm la lucrurile necesare despre care am vorbit mai întîi, la case, îmbrăcăminte şi încălţănite, ci va trebui să punem în folosinţă pictura şi broderia, să procurăm aur, fildeş şi tot felul de materii preţioase. . . Va trebui, prin urmare, să mărim cetatea şi să o umplem cu o mulţime de oameni care nu se vor afla în mod necesar într-însa, ca, de pildă, vînători, cei care practică imitaţia formelor şi culorilor şi mulţimea celor care cultivă muzica: poeţii şi cortegiul lor de rapsozi, de actori, de dansatori, de organizatori de spectacole ca şi de fabricanţi de articole de tot felul dar mai ales de podoabe feminine» (*Republica*, II, 373 f)

Superfluitatea artelor plastice este, pentru Platon, o consecinţă a metafizicii arhetipurilor în raport cu care artele de imitaţie reprezintă o copie a copiei adevăratei realităţi. Utilitatea meşteşugurilor obişnuite i-a ascuns însă faptul că tehnica propriuzisă reprezintă şi ea un *mimesis*, mult mai subtil decît iluzionismul artei care imita morfologia realului, şi anume un *mimesis* al funcţiilor acesteia. De aceea, distincţia pe care Platon o face în cuprinsul tehnicii profane, între meşteşuguri utile şi inutile reprezintă numai involuntar un progres întru « liberalizarea » artelor plastice.

O afirmare conştientă a acesteia poate fi surprinsă într-un alt text, în care se afirmă existenţa unei valori estetice independente de interesul practic al meşteşugului dar acum artele plastice şi meşteşugurile comune sînt enumerate într-o indiscriminare semnificativă: Graţia, ritmul şi armonia, spune el, « inspiră deopotrivă pictura ca şi arta ţesătorului, a celui care brodează, a arhitectului, a constructorului de corăbii şi chiar natura animalelor sau a plantelor ; în toate acestea există graţie sau urîţenie » (*Republica, III*, 401).

În persepectiva adevărului absolut, criteriul utilităţii devine nerelevant ; « techne » reprezintă iarăşi o sferă omogenă opusă radical celei « epistemice ». Ierarhia de ordine ontologice concepută în *Pahīdros* dovedeşte cît de precară este, totuşi, tendinţa lui Platon de a circumscrie domeniul autonom al artelor plastice. Pe prima treaptă, cea mai apropiată de adevăr, stau filosoful şi « prietenul frumuseţii, adică omul înzestrat cu cultură şi instruit în problemele iubirii » ; poetul şi artistul imitator se află pe a şasea treaptă dincoace de adevăr iar meşteşugarul (demiurgikos) pe cea de a şaptea, în imediata lor vecinătate.

În *Politica* lui Aristotel întregul domeniu al tehnicii aparţine utilului dar distincţiei dintre tehnică profană şi tehnică sacră îi este substituită aceea dintre utilitate servilă şi utilitate liberală: « Nu încape nici o îndoială, spune el, că dintre lucrurile de folos trebuie să începem prin a-i învăţa cele necesare, dar nu toate.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-adevăr, noi deosebim profesiunile liberale de cele neliberale ; de aceea trebuie să limităm educaţia la acelea al căror exerciţiu nu este umilitor şi să considerăm josnic orice meşteşug şi orice ştiinţă care fac ca trupul, sufletul şi inteligenţa persoanelor libere să fie inapte pentru exerciţiul şi practica virtuţii. De acest fel sînt muncile plătite şi toate meşteşugurile care deformează trupul şi coboară sau obosesc inteligenţa » (VIII, 2 seqq).

Este evident că Aristotel nu implică în categoria profesiunilor servile artele plastice, dar nici nu putem susţine că afirmă în chip limpede acest lucru. « Căutarea constantă a utilului, spune el, nu se potriveşte sufletelor nobile şi libere ». Arhitectura, sculptura şi pictura aparţin, prin urmare, profesiunilor liberale în măsura în care utilitatea lor este ponderată, şi, într-un fel, anulată de gratuitatea iluzionismului pe care îl cultivă. Oricum, în măsura în care semnificaţia lor este imitarea morfologiei naturii sînt, într-un fel, opuse artelor care cultivă îndemînarea pur tehnică şi travaliul manual, întrucît, după cum rezultă din opusculul despre Mecanică, funcţia lor este *anti-fizică* : « Cînd avem de a face cu ceva contrar ordinii naturii, greutăţile ne derutează şi ne uimesc şi atunci trebuie să chemăm în ajutor un meşteşug. Vom numi acest meşteşug (techne) îndemînare mecanică ».

Artele plastice stimulează funcţiile realului prin imitarea lui. Artele mecanice le stimulează prin negarea lui dialectică, adică prin transformarea lui în sensul satisfacerii necesităţilor vieţii. Caracterul lor cultural şi civilizator rezultă pentru Aristotel în primul rînd din semnificaţia lor antifizică. Această opoziţie este suficientă pentru a izola în cuprinsul utilităţii liberale o sferă autonomă în care artele afirmă o utilitate intermitentă, mai bine zis o superfluitate utilă, distingîndu-se prin aceasta atît de utilitatea servilă a artelor mecanice cît şi de utilitatea liberală a celorlalte profesiuni.

Gîndirea medievală care alătură iarăşi meşteşugurile comune şi artele plastice în categoria artelor mecanice nu a preluat această distincţie esenţială în procesul de liberalizare a artelor plastice. Pînă atunci o vom regăsi în nenumărate împrejurări în gîndirea greco-latină, afirmată în contexte cu un caracter nu atît speculativ cît practic apologetic.

Isocrate, de pildă, va insista ca Fidias, Zeuxis şi Parrhasius să nu fie clasaţi împreună cu decoratorii de vase şi constructorii de păpuşi, ceea ce dovedeşte că acesta era tratamentul curent al pictorilor şi sculptorilor (*De Permutatione*, 2)

Plutarh citează cazul lui Aemilius Paulus, un aristocrat roman din secolul II î.e.n. care a cutezat să admită printre materiile de studii aristocratice predarea picturii şi sculpturii de către monitori « veniţi cu toţii din Grecia ». El urma, prin aceasta, exemplul ilustru al lui Pamphilos Macedoneanul, maestrul lui Apelles. « Datorită lui, spune Pliniu cel Bătrîn, mai întîi la Sikyon iar apoi în toată Grecia, prima materie predată tinerilor liberi prin naştere a fost desenul (graphicen) şi pictura pe tăbliţe de lemn şi această artă a fost acceptată ca un prim pas către studiile liberale. De altfel, pictura se bucura de o aşa onoare încît întotdeauna au cultivat-o oamenii liberi, iar mai apoi şi persoane de o mare distincţie, în timp ce sclavilor le era interzis din punct de vedere formal să o practice. Această împrejurare explică pentru ce nici în pictură, nici în statuarie, nu există opere celebre datorate unor artişti care au fost sclavi » (*Historia naturalis*, *I*, 76).

Pliniu cel Bătrîn stabileşte, prin aceasta, seria principalelor argumente pe care le va invoca apologetica Renaşterii italiene : artele plastice sînt demne de a fi practicate de oameni « liberi » şi chiar de către aristocraţi ; ele deţin o eficienţă morală, formativă, ceea ce a determinat acceptarea lor ca materii de « clasă » în învăţămîntul nobiliar.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toate acestea, prejudecata distincţiei între « artes liberales » şi « artes mechanicae » se menţine cu tenacitatea unui « topos » al gîndirii antice şi celebra scrisoare a 88-a a lui Seneca nu face decît să rezume o tradiţie ilustră care începe cu legislaţia lui Solon şi include aportul decisiv al politicii platonice. De aceea chiar şi în secolul iluminat al lui Augustus, Vitruviu trebuia să apere demnitatea arhitecturii care, departe de a fi un simplu meşteşug manual, reprezintă o ştiinţă intelectuală şi necesita cunoaşterea matematicii, a opticii, a filozofiei, a muzicii, a medicinei şi a astronomiei. *(De Architectura, I, 1)*

Enciclopedismul medieval, pe care Vitruviu îl anticipează în această apologie, exclude însă artele plastice din sfera artelor liberale sistematizate în două cicluri unitare, trivium (gramatica, dialectica, retorica) şi quadrivium (muzica, aritmetica, geometria şi astronomia). Noul etimon pe care Isidor din Sevilla îl propune pentru termenul « liberales » (liber=carte) confirmă evoluţia lui semantică în decursul a şapte secole. În latina medievală « ars » nu va mai avea în primul rînd sensul clasic, de meşteşug, calificare sau activitate tehnică, ci va îngloba orice tip de cunoaştere livrescă *(Etymologiae, IV, 2)*. Cam în sensul în care Isocrate subordona artele liberale filozofiei, socotindu-le o propedeutică a ei, Hugo de Saint-Victor le considera drept « mijloacele şi instrumentele oricărei filozofii ». *(Didascalion, III, 4)*. Textele cu valoare propriu-zis literară erau un suplement al celor doctrinare, « appenditia artium » şi, pentru Hugo von Trimberg (sec. 13) de pildă, ele suportă opoziţia cu meşteşugurile, acele « artes lucrativae » care cuprindeau, fără distincţie, şi sculptura, pictura şi arhitectura *(Registrum multorum auctorum)*. Cînd în *Divina Commedia*, Dante a făcut elogiul a doi străluciţi miniaturişti, Oderisi da Gubbio şi Franco, perplexitatea contemporanilor lui vădea deprecierea în general a artiştilor plastici, « homines ignoti nominis et bassae artis » (oameni cu nume obscur şi care practică o artă umilă).

Convertită în mod absolut în « episteme », care include, în sistematica medievală şi sfera tehnicii sacre (poezia, muzica), « ars » va pierde conotaţiile cu care a investit-o speculaţia antică. Tehnica profană va reintegra pictura, sculptura şi arhitectura în cuprinsul unei sfere marcate de dubla servitute a « artelor mecanice »

Pictori şi curteni

Mutaţia fundamentală pe care Renaşterea o determină în conştiinţa estetică se vădeşte în primul rînd în tentativa sistematică a artiştilor de a revendica pentru profesiunea pe care o exercită demnitatea şi prestigiul moral al artelor liberale.

« În ceea ce priveşte artele şi literatura, spune Chambers, Renaşterea a marcat redeşteptarea conştiinţei estetice, care existase în epoca greco-romană dar care dispăruse sau slăbise în convulsiile care au marcat începutul erei creştine. Esenţa Renaşterii constă în elaborarea conceptului de « arte frumoase »,. . . sau cum au fost numite mai întîi « arte ale desenului » ; ea a pătruns lent în conştiinţa europeană şi a înlocuit distincţiile umilitoare atît de persistente în Evul Mediu *(The History of Taste*, New York, Columbia University Press, p. 154*)*.

În realitate, taxinomia medievală este cu mult mai persistentă decît s-ar părea şi procesul pe care îl rezumă Chambers este îndelungat şi extrem de sinuos.

Dezvoltarea urbanisticii şi a construcţiilor edilitare în prima jumătate a secolului al XVI-lea înlesneşte promovarea socială a arhitecţilor şi recunoaşterea caracterului enciclopedic, adică « liberal » al profesiunii lor. Dar în privinţa admiterii pictorilor şi sculptorilor, rezervele sînt mult mai tenace. În secolul al XV-lea Lo-

https://biblioteca-digitala.ro

renzo Valla și Cardanus consideră încă pictura și sculptura simple arte mecanice și le exclud din clasificările lor. La finele secolului, din aceleași rațiuni, Pinturicchio nu le va reprezenta în frescele artelor liberale, pictate la Vatican, în apartamentele papei Alexandru VI.

Suspiciunea de manualitate excesivă persistă încă în mediile aristocratice, fapt pentru care atunci cînd un interlocutor, participant la acel « convivium » ideal imaginat de Baldassare Castiglione în *Il Cortegiano*, propune ca în instrucția tînărului nobil să intre « știința desenului și cunoașterea artei picturii », desfășoară cu elocvență apologia acesteia numai după ce a prevenit o reacție de protest explicabilă printr-o prejudecată curentă. « Nu vă mirați, spune el, dacă doresc studiul picturii, care ar părea astăzi o profesiune mecanică (dar și « vulgară, în accepția pejorativă a lui « meccanico », n.n.) și puțin potrivită cu condiția unui nobil » (I, 49).

Către mijlocul secolului al XVI-lea, în urma polemicii privind superioritatea picturii sau a sculpturii, datorită prestigiului operei lui Leonardo și Michelangelo precum și contribuției lor teoretice și datorită tratatisticii manierismului, pictura și sculptura sînt enumerate, fără opoziții notabile, în sfera artelor liberale.[1] O confirmă, între altele, *Viețile* (1550) lui Giorgio Vasari, reeditate în 1568.

Concepția lui evolutivă care imaginează cicluri de progres și decadență într-o succesiune similară cu aceea care marchează destinul unui organism biologic, identifică istoria artei italiene cu cea a trecerii acesteia de la regimul artelor mecanice la demnitatea artelor liberale. « Toate acestea frămîntîndu-le eu în mintea mea, cu multă băgare de seamă, spune Vasari în *Introducere* la o doua parte a *Vieților*, socot că este o însușire și un caracter deosebit al acestor arte că, plecînd de la un început umil, să meargă, încet, încet spre mai bine și să urce în cele din urmă pe culmile desăvîrșirii. Ajung să cred aceasta văzînd că și în celelalte arte s-a întîmplat cam același lucru și cum există o oarecare înrudire între toate artele liberale, aceasta nu poate fi un argument lipsit de însemnătate în ceea ce privește adevărul părerilor mele ».

Artele însele celebrează lupta și triumful în reprezentări alegorice pe care « afinitatea » cu sfera « epistemică » le transformă în stileme ale gustului manierist. Ascanio Condivi relatează că în proiectul inițial din 1505 pentru mormîntul lui Giulio II, Michelangelo intenționa să așeze, între nișele care înconjurau mormîntul, mai multe « statui înlănțuite asemeni unor sclavi, care reprezentau artele liberale și de asemeni pictura, sculptura și arhitectura, fiecare cu atributele ei, așa încît fiecare să fie recunoscută cu ușurință drept ceea ce este » *(Vita di Michelangelo)*.

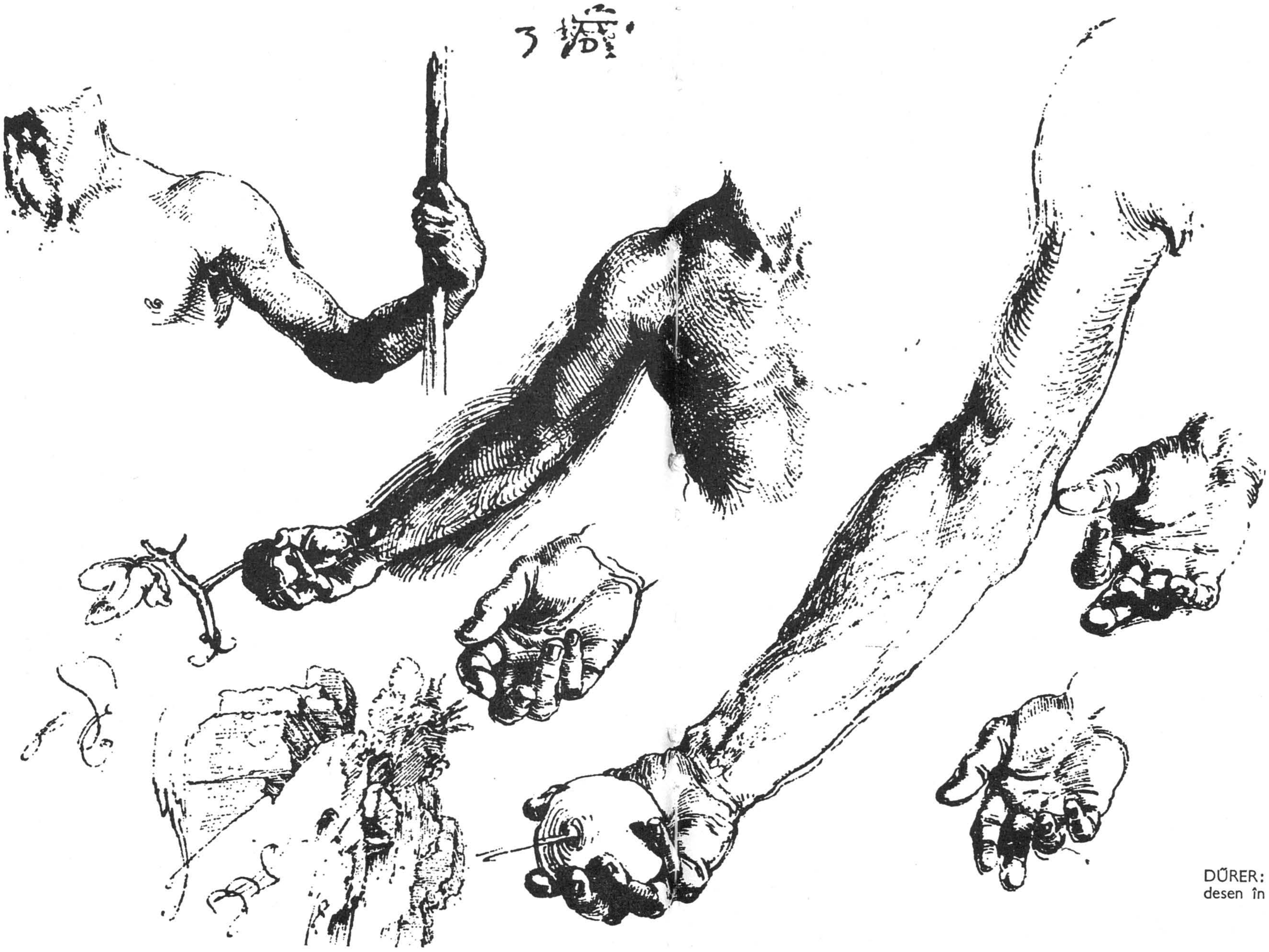
Peste aproape o jumătate de secol, în 1543, Cellini creează modelul rămas nerealizat, al unei fîntîni pentru parcul de la Fontainebleau în care statuia lui Marte consacra triumful și armonia artelor liberale, patru reprezentări alegorice așezate în unghiurile fîntînii: poezia, artele desenului, muzica și liberalitatea.

Patos și convulsie în viziunea lui Michelangelo, izbîndă și calm marțial în cea a lui Cellini; cele două monumente alegorice sublimează o istorie și, întrucît atestă deplina conștiință de sine a artei care le-a creat, sublimează o poetică.

---

[1] Concluzia tuturor acestor discuții, remarcă Anthony Blunt, a fost că pictorul, sculptorul și arhitectul au obținut dreptul de a fi recunoscuți ca literați, ca membri ai societății umaniste. Artele lor au fost admise printre artele liberale, alături de care figurau de acum strîns unite și radical separate de meșteșugurile manuale... În aceeași epocă criticii încep să conceapă opera de artă ca fiind distinctă de obiectele de utilitate practică, un produs a cărui unică rațiune de a fi este frumusețea și care reprezintă un produs de lux". *Artistic Theory in Italy, 1450 — 1600* Oxford University Press, 1940, p. 55

https://biblioteca-digitala.ro



DŪRER: Studiu
desen în peniță, 1504

https://biblioteca-digitala.ro

Apologetica Renaşterii desfăşoară o argumentaţie de o surprinzătoare varietate în care regăsim transfigurate « topos »-uri celebre ale retoricii tradiţionale. Cel mai remarcabil dintre acestea reprezintă versiunea creştină a mitului partenogenezei, despre care spuneam că reprezintă paradigma mitologică a oricărei creaţii de artă. Realitatea înseamnă, în această perspectivă, opera unui Deus artifex iar « Facerea » dobîndeşte semnificaţiile unui proces estetic. Artele umane care imită formele şi înţelesurile acestui corp glorios primesc un reflex al sacralităţii lui. « Într-adevăr, spune Contele Lodovico în *Il Cortegiano* de Castiglione, cine nu preţuieşte această artă mi se pare că este cu totul lipsit de judecată; pentru că maşina universului pe care o înconjoară cerul nesfîrşit cu stelele lui luminoase, care are în mijloc pămîntul încins de mări, munţi, văi şi cîmpii felurite şi împodobită cu atîţia copaci, flori minunate şi plante poate fi socotită o nobilă şi nemărginită pictură alcătuită de mîna naturii şi a Celui de sus; de aceea, cine o poate imita mi se pare a fi demn de cea mai mare laudă; dar la ea nu se poate ajunge fără cunoaşterea multor lucruri, aşa cum ştie prea bine cel ce încearcă aceasta » (I, 49). « Toposul » reapare ca argument decisiv în disputa dintre pictori şi sculptori privind superioritatea artei lor; încercînd să probeze eminenţa propriei lor profesiuni, sculptorii îi suprapun reminiscenţe ale mitului Golemului»... «Ei susţin şi dovedesc nobleţea sculpturii, spune Vasari, în primul rînd prin vechimea ei, întîia sculptură fiind însuşi omul făcut de Dumnezeu, atotstăpînitorul ».

În limbajul platonizant al lui Francisco de Holanda arta nu este o imagine mimetică ci un reflex anamnetic al operei sacre şi se înscrie prin analogie cu aceasta în armonia cosmosului. Perceperea acestui raport cît şi estetismul latent în ipoteza unei naturi concepute sub specia artei şi a unei arte derivate care o imită la rîndul ei creează dificultatea *intelectuală* a lecturii artistice: « O bună pictură nu este altceva decît imaginea desăvîrşirii lui Dumnezeu şi o reamintire a picturii divine, o muzică şi o melodie pe care numai intelectul o poate percepe şi aceasta cu multă dificultate ».

Dialogurile romane ale lui Francisco de Holanda reconstituie fervoarea speculativă şi climatul neoplatonician al grupului de artişti şi nobili în centrul căruia se afla, în ultima parte a vieţii sale, Michelangelo. Este firesc, deci ca ele să reprezinte o sursă inestimabilă pentru reconstituirea poeticii marelui artist. Conform platonismului, căreia ea îi datoreşte principalele categorii şi reprezentări, frumuseţea contingentă este un reflex al celei ideale şi o « operă » a demiurgului suprem care concepe geneza ca pe o creaţie de artă. Prin aceasta, estetismul neoplatonic se dovedeşte a fi decisiv în cristalizarea gîndirii lui Michelangelo: « Spirito ben nato, în cui si specchia e vede / nelle tue membra oneste e care, / quanta natura e il ciel tra no', puó fare, / quand, a null, altra sua *bell'opra* cede... / ... Qual us o qual governo al mondo nega, / qual crudelta perdoni tempo o qual piú tardi, / c'a si *bell'opra* morte non perdoni? » (Spirit nobil în care se reflectă şi se întrevede, ca şi în trupul pur şi iubit, cît de mare este puterea naturii şi a cerului atunci cînd *frumoasa* lor *operă* le întrece pe toate celelalte... Ce lege şi ce cîrmuire a lumii ce neîndurare pripită sau înceată, nu permit morţii să ierte o *făptură atît de frumoasă?*)

În gîndirea lui Michelangelo excelenţa artei se vădeşte în măsura în care imitaţia naturii devine un eveniment al memoriei; numai astfel « ideea » surprinde omologia dintre frumosul sensibil şi sursa lui ideală. Imitaţia operei sacre este, în esenţă, o anamneză disimulată.

https://biblioteca-digitala.ro

În voința de a-și confirma eminența și de a dobîndi prestigiul unei profesiuni « liberale », artele plastice tind să devină din tehnici apotelestice adevărate științe cu drept de înscriere în sfera « epistemiei ». Pentru aceasta, tratatistica Renașterii elaborează corpuri de doctrină, ansambluri de prescripții și reguli, atît teoretice cît și empirice. Ea își reamintește că vechiul etimon al lui « ars », pe care Isidor din Sevilla îl consemnează (*Etymologiae*, *I*, 1,2) este « artus » (strîns). Asemeni oricărei « arte » a învățămîntului medieval, plastica trebuia să dispună de o sumă de legi cu caracter strict care o justifică din punct de vedere epistemologic.

Încă de la început, acest efort de emulație cu celelalte științe se va preciza într-o aspirație către cuprinderea enciclopedică a întregii sfere a cunoașterii. Pamphilos Macedoneanul, pe care Pliniu cel Bătrîn îl elogiază, a fost, după părerea acestuia, « primul pictor care poseda profund toate ramurile cunoașterii, indispensabile, din cîte spunea el, pentru desăvîrșirea artei sale și mai cu seamă aritmetica și geometria » (*Historia naturalis*, I, 76). Am văzut, deasemeni, cum la începutul tratatului său despre arhitectură, Vitruviu invocă caracterul enciclopedic al culturii celui care o exercită.

Fără a se referi în mod explicit la corpul omogen al « artelor liberale », prima tratare sistematică despre problemele plasticii din Renașterea italiană, *Il libro d'arte* (Cartea despre meșteșug) (1437) a lui Cennino Cennini, reglementează de la început raportul artei cu știința și meșteșugurile într-o perspectivă axiologică de o surprinzătoare acuitate și limpezime. Este un capitol de sociogonie, în care istoria profană și cultura sînt consecința căderii din starea paradiziacă. În concepția lui Cennini, profesiunile « mecanice », întrucît prilejuiesc cunoașterea empirică, dețin un grad tot mai ridicat de « episteme ». De aceea, știința însăși este meșteșugul cel mai sublimat, adică cel mai incontingent. Arta ar reprezenta o sinteză dialectică a acestor relative contrarii întrucît presupune un contact imediat cu materia dar reprezintă în același timp o formă de cunoaștere intelectuală și își are originea în știință.

« Adam, spune Cennini, pe care cel de sus l-a statornicit a fi tatăl nostru al tuturor oamenilor și pe care l-a dăruit cu atît de nobilă înfățișare, a recunoscut păcatul în care căzuse și a părăsit gîndul de a dobîndi știința spre a afla chipul în care va putea trăi din truda mîinilor. În felul acesta el a început să lucreze pămîntul cu sapa iar Eva să toarcă. Apoi a aflat multe alte meșteșuguri pe care le-a născut nevoia toate felurite unul de altul. Ele nu puteau fi deopotrivă întrucît fiecare cerea mai multă știință, decît celălalt ; iar dintre toate știința era cel mai plăcut meșteșug. După aceasta, a urmat alta care-i datorează obîrșia și îi urmează îndeaproape, formîndu-se prin lucrul mîinilor. Aceasta este o artă care se chiamă pictură și care cere fantezie, și îndemînarea mîinilor. . . Ea e pe deplin îndreptățită și merită să o așezăm în al doilea rînd după știință și să o împodobim cu cununa poeziei. . . » (cap. I).

Arta ca « știință manuală » unifică prin natura ei sincretică domeniul cunoașterii și stabilește un echilibru suplu între « techne » și « episteme » dar și între acestea și artele « muzice ». O asemenea viziune coerentă în care principiul de continuitate aproape organică a sistemului cunoașterii este energia plasmatică a mîinii omenești, nu vom mai întîlni decît în poetica lui Michelangelo.

Pentru a argumenta această natură « epistemică » artele tind să asimileze întregul cuprins al artelor liberale. « Îmi place, spune Leon Battista Alberti în *Il trattato della pittura*, ca pictorul să fie un doct cunoscător, în măsura posibilității, a tuturor artelor liberale ». Cu toate acestea, în fiecare ciclu o « artă » predilectă polarizează afinitățile și orientează sistemul de analogii într-un sens strict.

https://biblioteca-digitala.ro

O primă orientare, vădită mai cu seamă în medii de nuanţă neoplatonică şi reprezentată de apologeţi ai picturii tinde să întemeieze corpul de doctrină al teoriei artelor plastice pe categoriile retoricii şi poeticii[1]. Cennini afirmase că pictura este demnă să poarte « cununa poeziei ». Alberti care recomanda pictorului o cultură integrală de tip umanist, îl asigura că lectura delectabilă a poeziei şi elocinţii îi oferea cea mai interesantă « inventio » pentru opera lui. « Se cade, spune el, ca pictorii să se desfete cu operele poeţilor şi ale oratorilor ; aceştia au multe ornamente comune cu pictorul şi fiind un izvor abundent de felurite fapte îl vor ajuta să compună o povestire frumoasă ; ştim că meritul ei cel mai de seamă constă în invenţie, care este atît de puternică încît, după cum putem vedea cu toţii, o invenţie frumoasă este plăcută chiar şi singură, în absenţa picturii ».

Arta care utilizează repertoriul retoricii pentru « invenţia » şi interpretarea temelor plastice este în mod esenţial alegorică. Tratatistica manierismului va transforma această recomandare a lui Alberti într-un principiu estetic fundamental.

Oricum, *Naşterea lui Venus* de Boticelli şi *Lupta centaurilor cu lapiţii* a lui Michelangelo reprezintă expresii plastice ale unor « toposuri » retorice pe care Angelo Poliziano le-a sugerat celor doi artişti aflaţi la curtea lui Lorenzo dei Medici. Iconologia, aşa cum o concepe şi o aplică Erwin Panofsky, încearcă să evidenţieze aceste raporturi între sistemul retoricii şi structurile plasticii. Sub acest aspect o bună parte din statuaria lui Michelangelo şi întreg plafonul Sixtinei ar reprezenta un echivalent « apotelestic » al doctrinelor neoplatonice din care Academia din Florenţa şi cercul lui Lorenzo Magnifico au făcut subiectul predilect al disputelor lor.

În « quadrivium », ciclul ştiinţelor matematice, geometria stă la originile perspectivei pe care clasicismul toscan o va impune întregii arte italiene a Renaşterii. Prin tratatele care o consacră, mai cu seamă *De divina proportione* a lui Luca Paccioli şi *De prospectiva pingendi* a lui Piero della Francesca, pictura se constituie ca ştiinţă cu o temeinică justificare doctrinară.

Alberti anticipase această orientare a picturii către sursa miraculoasă a « proporţiei divine »: « Îmi place ca pictorul să fie, în măsura posibilităţilor, un doct cunoscător al tuturor artelor liberale, dar mai înainte de orice doresc să ştie geometrie. Îmi place afirmaţia lui Pamphilos, prea nobilul pictor din antichitate, de la care tinerii nobili au început să înveţe a picta. El socotea că nici un pictor nu va putea picta bine dacă nu va cunoaşte multă geometrie ».

În polemica dintre apologeţii picturii şi ai sculpturii utilizarea iluziei optice pe care o înlesneşte imaginea perspectivică devine un argument decisiv în favoarea picturii. « Pentru a afla şi a raporta toate proporţiile şi măsurile de care au nevoie, scria Vasari, sculptorilor le sînt de ajuns compasele şi echerele ; în schimb, pictorilor, în afara ştiinţei de a folosi cum se cuvine aceste instrumente, le mai este de trebuinţă şi cunoaşterea desăvîrşită a perspectivei, avînd înfăţişată o mie de alte lucruri în afara de peisaje şi clădiri, ca să nu mai spunem că trebuie să dea dovadă şi de o mare pricepere pentru a aşeza la locul lor numeroasele figuri dintr-o scenă, unde se pot săvîrşi mai multe greşeli decît la o statuie ». Pentru Platon iluzionismul virtuoz dar ignorant era raţiunea supremă a deprecierii picturii şi, în general, a artelor mimetice. « Pictorul, spune el în *Republica*, ne va reprezenta un frînghier, un lemnar sau oricare alt meşteşugar fără a avea nici o cunoştinţă privitoare la meseria lor; şi cu toate acestea, dacă este un bun pictor, atunci cînd va picta un

---

[1] În *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, E. R. Curtius aminteşte ca revelator pentru această tendinţă manifestată, după părerea lui, începînd din secolul al XV-lea, exemplul lui Francisco Pacheco, pictorul care în *Arte de la Pintura*, vorbeşte despre *decorum* folosind categoriile poeticii lui Horaţiu şi Cicero (p. 649)

https://biblioteca-digitala.ro

lemnar pictura lui, văzută de departe, va înşela pe copii şi pe cei proşti şi îi va face să creadă că văd un lemnar adevărat » (X, 598 b).

Dimpotrivă, în Renaşterea italiană, Benvenuto Cellini va susţine că pentru a reuşi să sculptezi statuia unui erou, sculptorul trebuie să cunoască tehnica războiului şi să fie el insuşi un cutezător ; şi că pentru a reprezenta un muzician sau un orator, trebuie să aibă cunoştinţe de muzică sau retorică. Enciclopedismul calm şi sistematic pe care îl recomanda Alberti devine la Cellini un mimetism proteic şi convulsiv, lipsit de impasibilitatea cunoaşterii speculative. Marele sculptor anticipează, de altfel, atît stilistic cît şi psihic, climatul baroc în care acest proteism febril, suscitat de obsesia totalităţii devine regimul firesc al picturii alegorice, « numărul transcendent al tuturor artelor », cum o numeşte Calderón, metalimbajul apt să vorbească toate limbajele particulare. Cel cu adevărat consubstanţial expresiei plastice pare a fi limbajul ştiinţific. Într-un *auto sacramental* intitulat *El pintor de su deshonra*, Calderón personifică Ştiinţa care poartă rigla pictorului suprem în momentul creaţiei omului.

În *Tratatul pentru apărarea nobleţei picturii* (1676) un ecou tardiv al celebrei dispute dintre arte, pictura se identifică într-un suprem efort de totalitate, cu sfera cunoaşterii absolute. « Gramatica împrumută picturii concordanţele ei ; dialectica, consecvenţele ei ; retorica, persuasiunea ei ; poezia, artele ei inventive ; elocvenţa, energiile ei ; aritmetica, cifrele ei ; muzica, consonanţele ei ; simetria dimensiunile ei ; arhitectura, proporţiile ei ; sculptura, formele ei ; perspectiva şi optica, măririle şi micşorările lor ; şi, în sfîrşit, astronomia şi astrologia, semnele lor pentru cunoaşterea figurilor cereşti; cine se îndoieşte că ea, fiind numărul transcendent al tuturor artelor, este cea principală care le cuprinde pe toate? » (apud E.R. Curtius, *op. cit.* p. 645.).

În acest « triumf » baroc, principiul de individuaţie al picturii este în mod paradoxal repus în chestiune tocmai de acel impuls de integrare care l-a consacrat în decursul întregii Renaşteri italiene. De bună seamă, el nu poate fi reabilitat decît prin înscrierea în acest proteism a unei autoconştiinţe, a unui narcisism salutar. Deviza acestei arte care tinde să devină un limbaj emblematic nu poate fi decît o tautologie: *Ut pictura pictura*.

Homo faber homo artifex

Transformarea artelor plastice în profesiuni liberale se produce concomitent cu o mutaţie radicală ce are loc în conştiinţa socială a celor care le exercită cu această nouă semnificaţie. Confreriile medievale reprezentau asocieri eterogene de meşteşugari şi artizani care aplicau în scopuri de utilitate imediată o tehnică tradiţională transmisă de obicei din generaţie în generaţie în aceeaşi familie şi putînd fi dobîndită prin practică asiduă într-un atelier. Corporaţiile excludeau prin definiţie posibilitatea concurenţei şi a iniţiativei personale, disciplina gregară era doar coercitivă, nu stimulentă şi tindea către un climat de anonimat şi de falsă omogeneitate. Academiile de artă, dintre care cea mai celebră a rămas Accademia del disegno întemeiată la Florenţa în 1562 de către Giorgio Vasari, au început prin a admite tocmai ipoteza iniţiativei individuale şi a originalităţii chiar cu riscul abaterii de la prescripţiile canonice. Rigiditatea tradiţiei tehnice este acum înlocuită cu o înţelegere a artei ca materie ştiinţifică, a cărei difuziune trebuie să adopte atît moduri practice cît şi teoretice.

Conştiinţei artizanului anonim care exersa cu devoţiune o tehnică transmisă i se substituie cea a artistului ce practică o profesiune liberală în care operaţiile manuale au devenit simple indicii cinetice ale unor procese intelectuale. Prin aceas-

https://biblioteca-digitala.ro

tă mutaţie cu semnificaţii ontologice, psihologia şi sociologia artei înregistrează unul dintre cele mai fascinante capitole ale lor [1].

Efortul fizic încetează de a mai fi relevant pentru nobleţea profesiunii care îl presupune. Mai mult, el riscă să întoarcă arta în acea indistincţie din care o activitate de cîteva secole a încercat să o separe. « Cît despre marea oboseală trupească, spune Vasari, şi despre primejdiile de care ar fi pîndiţi atît sculptorii cît şi operele lor, pictorii răspund rîzînd şi fără nici o greutate că dacă ostenelile şi primejdiile mai mari aduc cu ele o mai mare nobleţe, atunci meşteşugul scoaterii blocurilor de marmură din măruntaiele munţilor, folosind icurile, cazmalele şi maiurile, ar fi mult mai nobil decît sculptura, după cum meşteşugul fierarului l-ar întrece pe al giuvaergiului iar cel al zidarului pe al arhitectului ».

Faptul că în celebra polemică dintre apologeţii picturii şi sculpturii, gradul dificultăţii fizice invocat de sculptori devine un argument care infirmă nobleţea profesiunii lor, măsoară conştiinţa radicală ce separă pe vechiul *homo faber* al corporaţiilor artizanale de *homo artifex*, un produs caracteristic al individualismului Renaşterii.

Ideea efortului brut şi a specificului precumpănitor manual sancţionează sculptura şi, după părerea lui Leonardo, îi interzice accesul în sfera de demnitate şi prestigiu social a ocupaţiilor liberale. « Sculptura, spune el, nu este ştiinţă ci un meşteşug foarte vulgar (arte meccanicissima), pentru că produce sudoare şi osteneală. Sculptorul îşi realizează operele cu o mai mare oboseală a trupului decît pictorul, în vreme ce pictorul îşi realizează operele cu o mai mare osteneală a minţii ».

Naturii excesiv de mecanice a sculpturii îi corespunde un realism bazat pe un mimesis elementar ce poate fi confirmat de experienţa senzorială. Ordinea intelectuală dă picturii posibilitatea de a cultiva un realism mai subtil, întemeiat pe iluzia optică şi pe complicitatea ludică a privitorului. « Pictorii, scrie Vasari, adaugă apoi că în vreme ce sculptorii, slujindu-se de ochi şi de pipăit, şi îndepărtînd încet încet prisosul de material, dau, totodată adîncime şi relief acelor lucruri care prin însăşi natura lor au un corp, pictorii, slujindu-se de un singur simţ dau, în două dimensiuni numai, şi relief şi adîncime unei suprafeţe plane, lucru care, atunci cînd a fost creat de o persoană pricepută în artă, a făcut să cadă într-o plăcută greşeală nenumăraţi oameni de seamă ca să nu mai vorbim de animale; nicicînd nu s-a întîmplat aşa ceva cu sculptura, care nu imită natura într-un chip atît de desăvîrşit ca pictura ».

În această radicală disjuncţie dintre semnificaţiile procesului mental şi cele ale gestului pur manual, care îl obiectivează în materialitatea operei regăsim un reflex al unei interpretări gnostice a mitului platonic al demiurgului. Pentru adepţii gnozei, Unul primordial are numai funcţia unui *ideator* care concepe modelul abstract, paradigma sacră a lumii. Indeterminarea şi natura lui acategorială îl împiedică să realizeze acest model într-o creaţie determinată. Aceasta este funcţia unei esenţe emanate, adevăratul demiurg *artifex* care va crea lumea şi îi va transmite prin geneză propria lui fisură ontologică.

În poetica manierismului momentul necesar al creaţiei de artă este procesul intelectual prin care se elaborează proiectul operei. Actualizarea lui prin efort manual reprezintă un moment secund, accesoriu şi neesenţial. Percepţia obiectului nu trebuie să surprindă, înscrise în structura acestuia, simptomele travaliului mecanic din care a rezultat ca atare. « Figurile, spune Vasari, atît cele sculptate

---

[1] cfr. Antony Blunt, *op. cit.* cap. IV. *Situaţia socială a artiştilor*. N. Pevsner — *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940, p. 40; Thomas Munro, *Les arts et leurs relations mutuelles*, Paris, P. U. F. 1954, pp. 27—28; E. R. Curtius — *op. cit*, pp. 642—643.

https://biblioteca-digitala.ro

cît şi cele pictate se cuvine a fi lucrate mai mult cu mintea decît cu mîna, căci sînt menite să stea la o anumită înălţime şi să fie privite de la mare depărtare, de unde nu se poate vedea iscusinţa ultimelor lovituri de daltă sau trăsături de penel, ci frumoasa formă a braţelor sau a picioarelor şi sănătoasa judecată cu care au fost cutate veşmitele, astfel încît să nu aibă prea multe falduri, căci numai în simplitatea puţinului se arată iscusinţa geniului.»

Acel principiu de estetică avangardistă ce afirmă că proiectul operei de artă este mai preţios decît actualizarea lui, întrucît suspendă opera într-o indeterminare ontologică cu maximă deschidere semantică, reprezintă reflexul tardiv într-o conştiinţă exasperat ironică a poeticii manierismului.

Acest element care îndeplineşte în creaţia de artă funcţii analoge cu cele ale « modelului » şi ale conceptului în cunoaşterea ştiinţifică este desenul: faptul de expresie care echilibrează nivelul pur mental, proiectual al operei şi forma ei desăvîrşită.

Pentru Cennini, care îl situează la originile artei[1], el reprezintă o funcţie cu caracter intuitiv a inteligenţei în care disponibilităţile ludice ale acesteia şi impulsul afectiv se identifică total: « La desen, spune el, inteligenţa se delectează singură, căci natura îl împinge de la sine spre asta, fără nici o călăuză, fără maestru, prin imboldul sufletesc » (cap. II).

În tratatistica Renaşterii tîrzii desenul înseamnă mai mult decît un *ludus* delectabil al inteligenţei, care aboleşte intermitent rigoarea conceptuală. El nu mai modelează obiectele ci în primul rînd procesele care le crează întrucît surprinde unitatea indiscernabilă dintre momentul « ideaţiei » şi cel al « artificiului », solidaritatea funcţională a minţii şi a mîinii.

« Avîndu-şi izvorul în inteligenţă, scrie Vasari, desenul, părintele celor trei arte ale noastre, arhitectura, sculptura şi pictura, scoate din multe lucruri o judecată universală asemănătoare cu o formă sau cu o idee, despre toate lucrurile din natură, singura desăvîrşită în măsurile sale; de unde reiese că el cunoaşte proporţia care există între întreg şi părţi, între părţi şi între acestea şi întreg, nu numai în trupurile oamenilor şi animalelor, ori în plante ci şi în clădiri, în sculpturi şi în picturi ».

« Il bon disegno » pe care Castiglione întemeia educaţia estetică a tînărului gentilom deplasează accentul de valoare de la exersarea mecanică a unei tehnici impersonale la momentul ideaţiei. Acest fapt tempereazã furia plasmatică şi înscrie în structurile operei un calm contemplativ care prin empatie se transmite, cu funcţii catarctice, privitorului. Remarcînd acest fapt, Vasari amenda acea « terribilitá » pe care Pietro Aretino şi întreaga Renaştere au surprins-o în opera lui Michelangelo, creativitatea convulsivă care îndepărta arta de nobleţea speculativă pe care i-o conferea poetica manierismului.

« Cît despre operă, scrie el, să fie dusă la desăvîrşire nu sub frămîntarea chinuitoare a unei patimi necruţătoare, pentru ca oamenii ce o privesc să nu aibă şi ei de suferit de pe urma celor îndurate de artist în executarea operei ci să se bucure de fericirea acestuia, pe care cerul l-a dăruit cu vioiciune şi care dă lucruri ce sînt duse la bun sfîrşit cu rîvnă şi trudă, ce-i drept, dar nu cu chinuri » (*Despre pictură* cap. I).

Acest exorcism al patosului genial (în accepţia etimologică) reprezintă corolarul psihologic firesc al intelectualizării procesului de creaţie şi al transformării lui în mod de cunoaştere contemplativ şi incontingent.

---

[1] « Temelia artei şi începutul oricărei opere manuale se bazează pe desen şi culoare » (*Il libro d'arte*, cap. IV).

https://biblioteca-digitala.ro

Pe planşă:

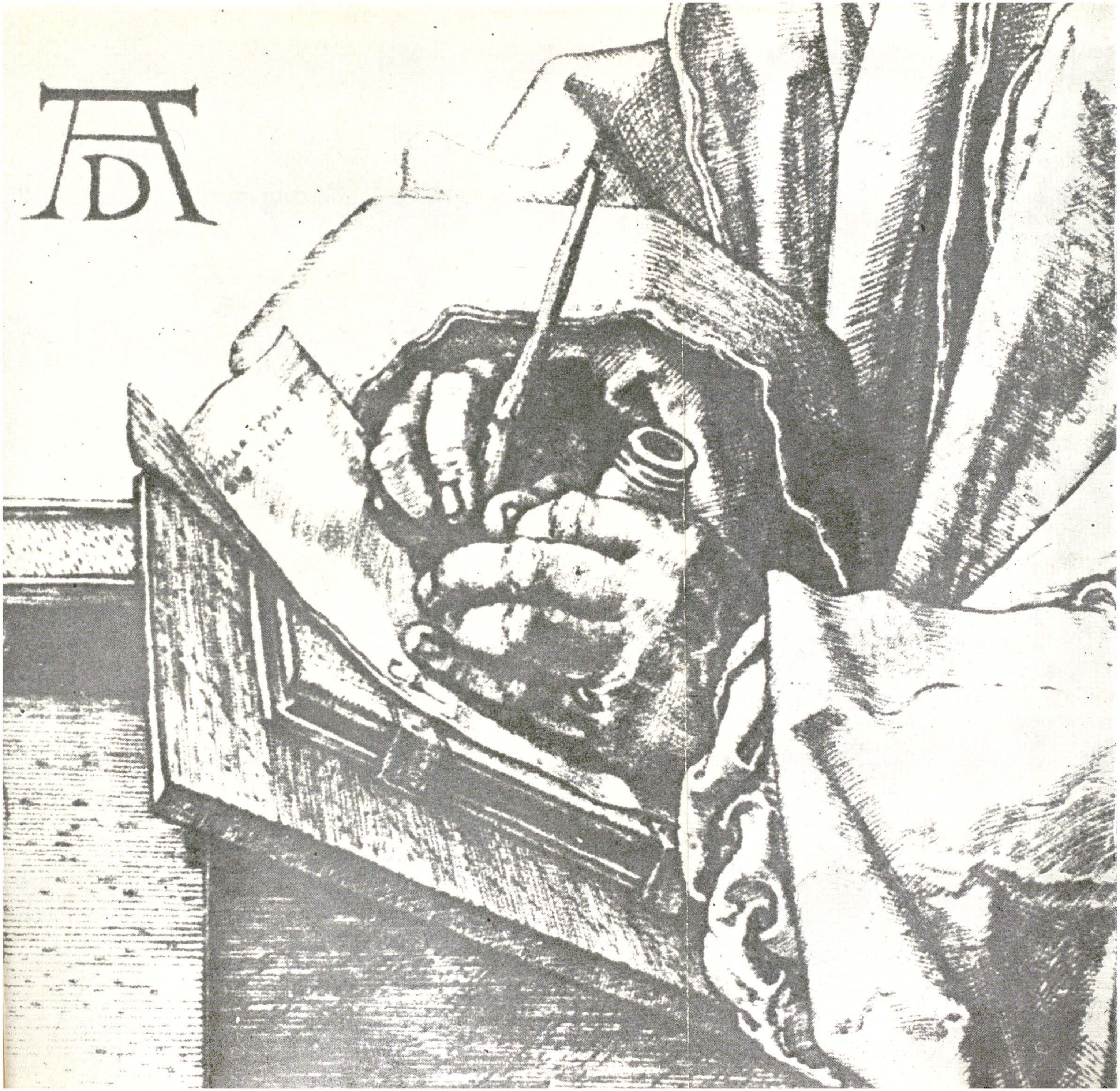
DÜRER, detaliu din portretul lui Erasmus din Rotterdam şi studii de mîini, desen cu penelul.

ATELIER şi PRESĂ pentru fabricarea hîrtiei (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, 1751. — Biblioteca Academiei R.S.R.)

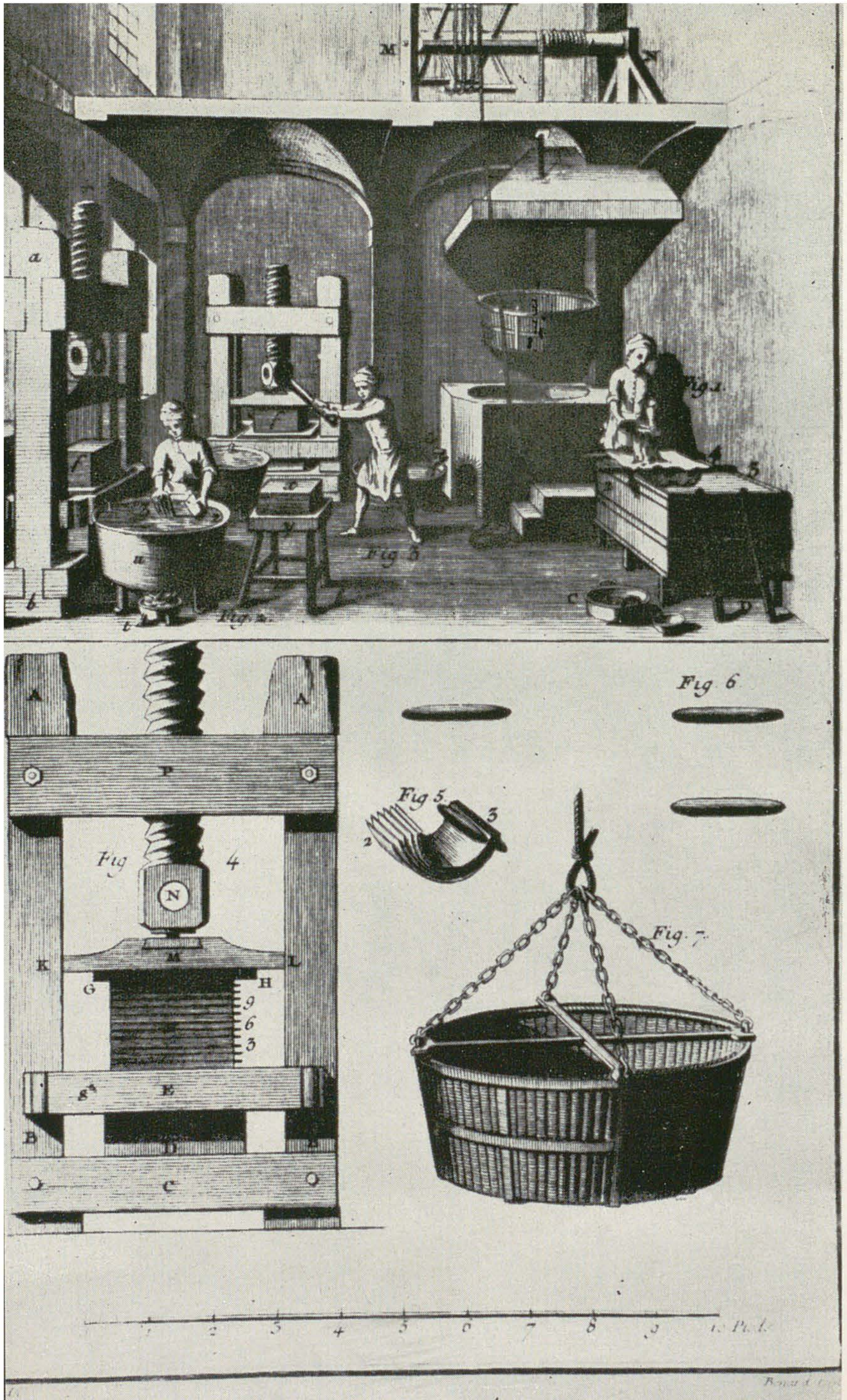
DÜRER — Eramus din Rotterdam,
gravură în cupru — 1526

▼

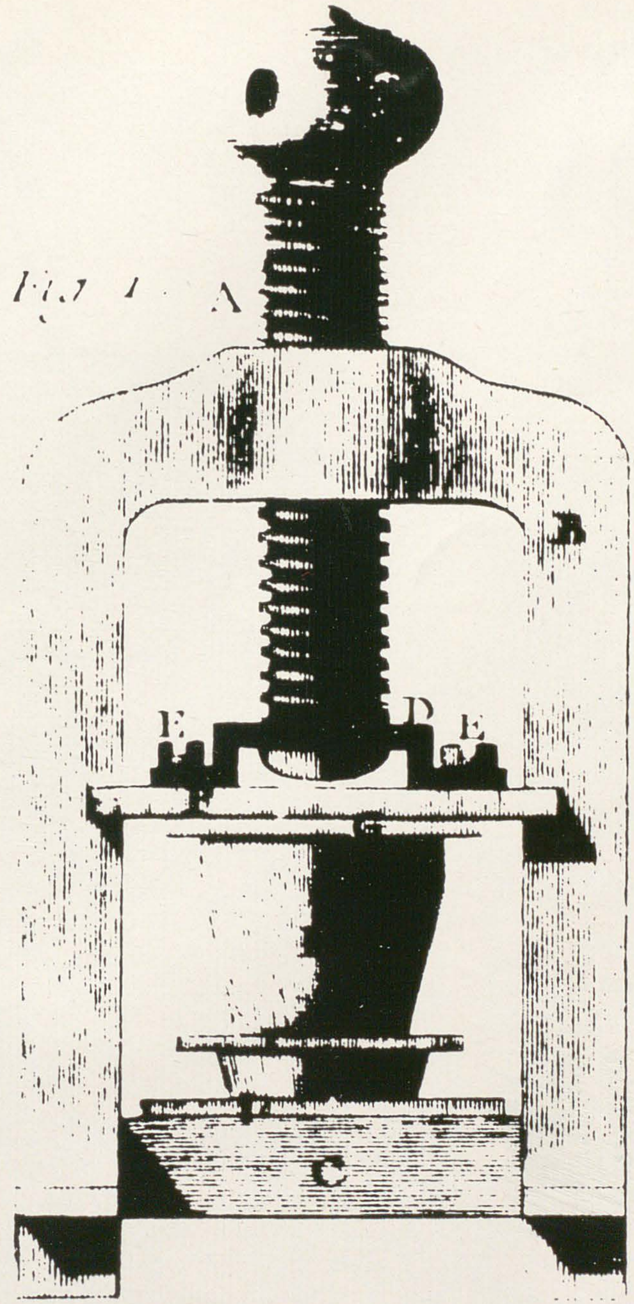
https://biblioteca-digitala.ro



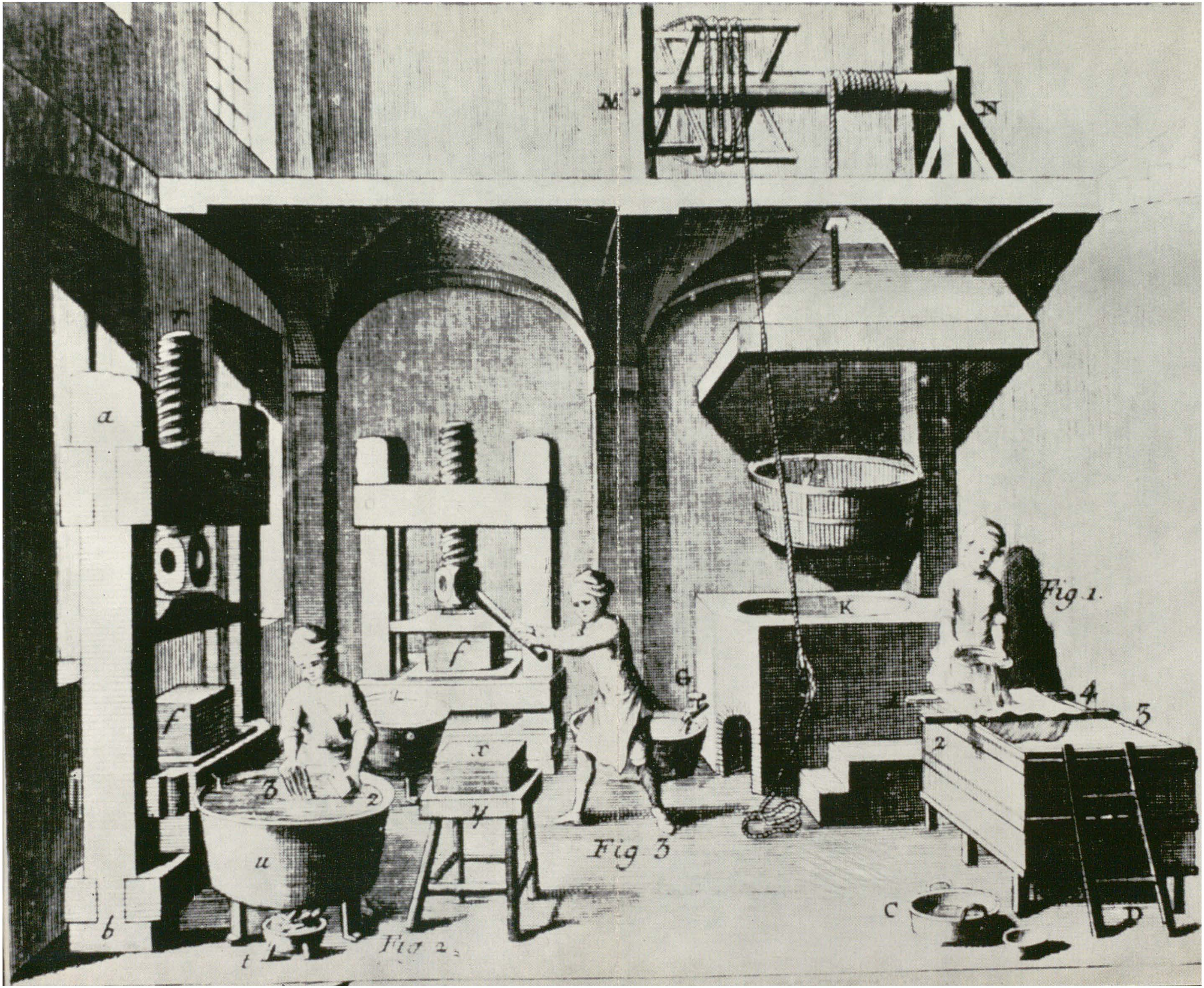
https://biblioteca-digitala.ro



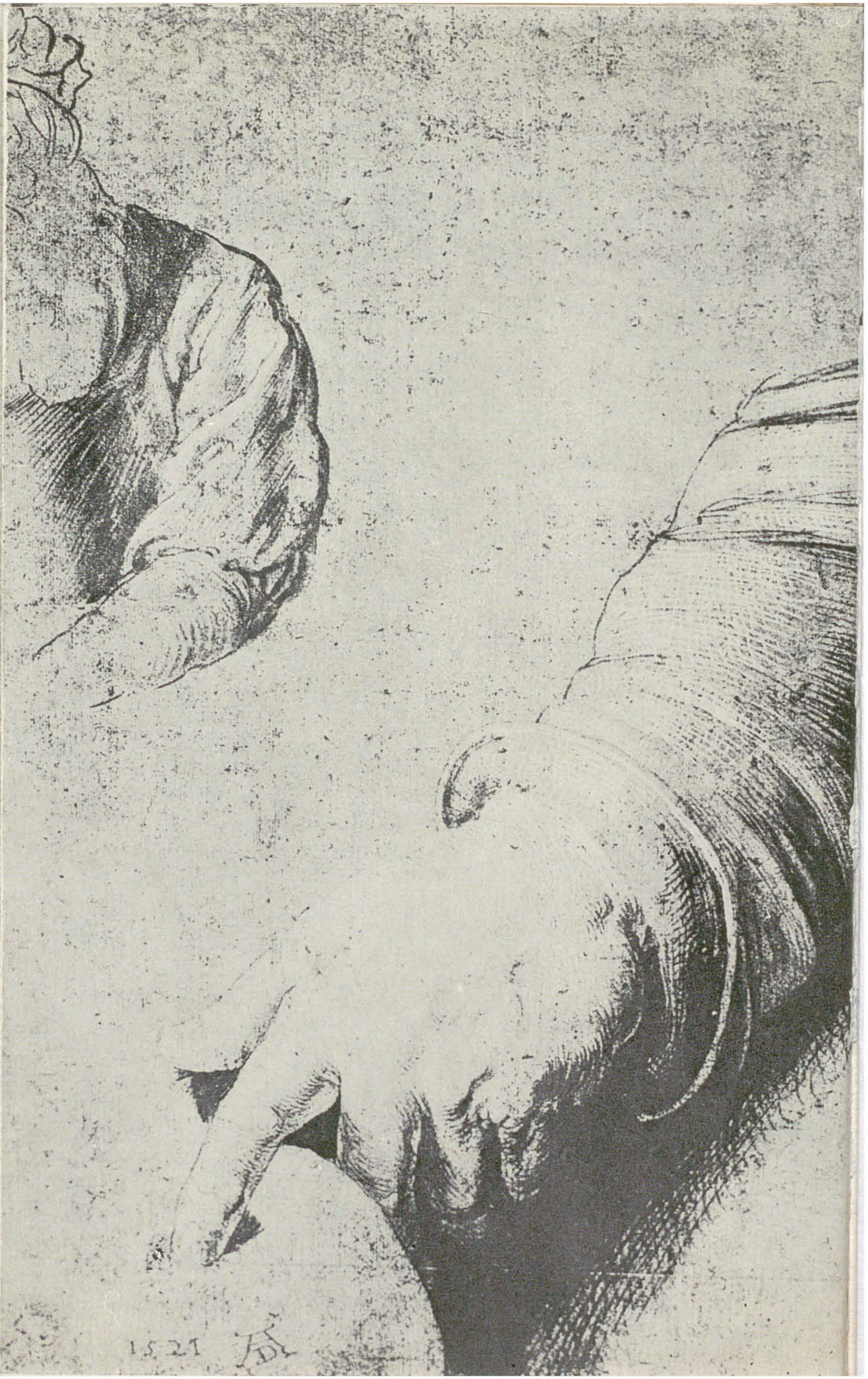
Papetterie, Colage



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DE LA ARTISTUL CONTEMPLATIV LA ARTISTUL «OPERATOR»

”Numai prin muncă poate gîndirea să devină sănătoasă, și numai prin gîndire munca poate să fie fericită”

JOHN RUSKIN

https://biblioteca-digitala.ro

JOHN RUSKIN

MUNCA ARTISTULUI

Marea artă este opera omului integral, lucrare a trupului şi a sufletului, dar mai ales a sufletului. Marea artă nu este însă numai *produsul* omului integral, ci, mai mult, ea se *adresează* omului integral; fiindcă opera prin care se exprimă ființa perfectă trebuie să aibă ca auditor tot ființa perfectă. Nu se cade ca eu să-mi irosesc floarea spiritului meu şi să consacru lucrării mele toate puterile mele şi toată viața mea, în timp ce tu, spectator sau ascultător, nu-mi acorzi decît parțial atenția sufletului tău. Tu trebuie să fii al meu cu totul, aşa cum eu sînt cu totul al tău; numai cu această condiție ne putem întîlni noi doi. Toate aptitudinile tale, tot ce este mai distins şi mai bun în tine, trebuie să stea în aşteptare trează, ori altminteri eu sînt frustrat de răsplată. Nu se cade ca pictorul să pună în strădania sa întreaga lui comoară de omenie numai ca să facă plăcere unei părți a contemplatorului: pictorul nu trebuie numai să-i delecteze simțurile, nu numai să-i stîrnească imaginația, nu numai să-i capteze emoțiile, nu numai să-l împingă la reflecție; ci să le facă pe *toate* acestea împreună. Simțuri, imaginație, sentiment, rațiune, spiritul contemplator în totalitatea sa, trebuie aduse la ascultare sau incitate la delectare; altfel ar însemna că spiritul creator nu şi-a împlinit cum trebuie lucrarea. Căci, observați, spiritul creator nu are numai *dreptul* de a fi întîmpinat în acest fel, față-n față, deschis, sincer; ci este de *datoria* lui să obțină acest gen de răspuns de la sufletul celorlalți: sunetul chemării sale trebuie să fie aşa de limpede, încît, chiar dacă îndemnul va să rămînă fără rezultat datorită obtuzității sau indolenței, să nu fie posibilă nici o confuzie cît priveşte semnificația acestei chemări; opera trebuie să conțină o solicitare presantă, căreia, dacă-nu-i vom da curs, a noastră va fi greşeala. Aceasta cerem, aceasta stăruim să primim de la opera de artă. Cei mai mulți oameni nu ştiu ce este în ei, pînă în momentul cînd îi ajunge această chemare autoritară de la semenii lor: sufletele lor se ofilesc, se aşterne peste ei somnul, letargia miasmelor lumii; de aceea, pentru nimic altceva nu sînt ei atît de recunoscători ca pentru « Trezeşte-te, tu cel carele dormi. » Şi strigătul acesta trebuie adresat cu glas mare celor mai nobile calități din ei; mai întîi imaginației, pentru că este cea mai fragilă şi este mai lesne anihilată de aerul înveninat; astfel că una din principalele funcții pe care le are arta pusă în slujba omului este cea de a trezi imaginația din amorțire, aşa cum îngerul turbura odinioară apele lacului Bethseda; iară arta care nu face aceasta îşi trădează menirea, este degenerată în natura ei. Nu este de ajuns ca arta să fie bine imaginată, ci ea trebuie să-l determine şi pe contemplator să imagineze bine; şi într-un mod atît de categoric, încît dacă acesta nu se hotărăşte să-şi scuture amorțeala şi să vină în întîmpinarea operei, — să nu o poată pătrunde

https://biblioteca-digitala.ro

şi bucuria înţelegerii să-i fie luată. Odată contemplatorul smuls din torpoare, îndrumarea pe care artistul i-o dă trebuie să fie completă şi autoritară ; nu se poate admite ca imaginaţia contemplatorului să meargă pe căi proprii sau să hoinărească încoace şi-ncolo ; dar nici în repaos nu poate fi lăsată. Pentru orice operă de artă momentul autentic al realizării este acela care-i va da spectatorului posibilitatea să şi-o completeze pentru sine, exact în modul în care i-o pretinde artistul, ceea ce nu înseamnă însă scutirea contemplatorului de efortul de a opera completarea. Truda artistului trebuie să înceteze de îndată ce ideea este exprimată în întregime ; şi fiece trăsătură de penel pe care artistul o adaugă—dincolo de momentul cînd, cu ajutorul imaginaţiei contemplatorului, povestirea se putea considera încheiată — constituie o degradare adusă operei sale. Astfel că este în mare rătăcire arta care sau—îşi realizează complet subiectul, sau nu izbuteşte să dea elementele esenţiale care să permită imaginaţiei contemplatoare rotunjirea operei.

Rezultă, aşadar, că gradul potrivit de finisare şi calitatea justă de detalii pe care le suportă orice operă de artă, depinde în mai mare măsură de numărul şi de felul ideilor pe care artistul doreşte să le transmită, decît de cantitatea de execuţie necesară pentru a permite imaginaţiei înţelegerea lor. Drept este că deosebirile dintre judecăţile estetice ale diverşilor contemplatori se explică în mare parte prin diferenţele dintre puterea lor de imaginaţie, ca şi prin eforturile inegale pe care le depun pentru a urmări intenţia artistului ; şi se întîmplă invariabil ca desenul, înfăţişat clar în mintea pictorului în care s-a format ideea, să fie vag inadecvat pentru a o sugera contemplatorului. Cauzele judecăţilor false sau ale realizării imperfecte există pe semne întotdeauna, dar nu au nici un fel de importanţă. Pentru că aproape orice minte forţa imaginativă, oricît ar fi de neputincioasă să acţioneze independent, este atît de lesne ajutată şi aşa de puternic însufleţită de cea mai obscură sugestie, încît nu există formă a limbajului artistic care să nu fie asimilată cu promptitudinea de imaginaţie, cînd aceasta se străduieşte în mod inteligent; dar chiar în absenţa unui astfel de efort, puţine sînt hieroglifele pe care, dacă înţelegem că trebuie să le luăm ca atare, forţa imaginativă să nu le poată preschimba într-o pictură plăcută.

Astfel, nimeni nu presupune vreodată că schiţele, crochiurile, gravurile, gravurile neterminate, ar fi imitaţii. Nişte contururi negre pe hîrtie albă nu pot să producă nici un fel de asemănare înşelătoare şi inteligenţa, înţelegînd dintr-odată că plăcerea estetică depinde în mare parte de forţele ei, începe să lucreze atît de activ, încît poate să se bucure complet chiar de cel mai rudimentar contur încărcat cu semnificaţie. Or, devreme ce imaginaţia se găseşte în dispoziţia descrisă, trebuie condamnat artistul care-şi încarcă opera cu vreun element nesugestiv, insultînd astfel fantezia contemplatoare: căci, după ce a făcut apel la puterea imaginativă a spectatorului, artistul trebuie să o valorifice şi să o menţină activă, sau altfel, aceasta se va întoarce indignată împotrivă-i. Este nepotrivit orice gest al artistului care urmăreşte exprimarea şi iarăşi exprimarea aceleiaşi idei ; artistul este, atunci,

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea unui povestitor plicticos care insistă într-una asupra detaliilor și amănuntelor, pe care cel ce ascultă le anticipează sau nu le bagă în seamă. Imaginația îi va spune povestitorului: « Știam mai dinainte toate lucrurile acestea; nu asta vreau să mi se spună. Dar continuă; sau taci și lasă-mă pe mine să continuu în legea mea. Eu pot să spun povestea mai bine ca tine. »

Rețineți, deci, că finisarea făcută numai de dragul finisării este o eroare; și că doar atunci este corectă cînd servește la îmbogățirea ideilor. Orice finisare autentică constă în adăugirea de idei, adică în a da hrană mai îmbelșugată imaginației, care odată trezită din somnolență, devine nesățioasă: pictorul însă, care șlefuiește de dragul șlefuirii, ia imaginației hrana și, inevitabil, aceasta se va răzvrăti și-l va sfîșia.

Din THE ARTIST'S WORK, « STONES OF VENICE »

În românește de HORIA-FLORIAN POPESCU

OM ȘI UNEALTĂ

Spiritul englez modern se apropie de cel grec prin intensitatea cu care caută în toate lucrurile desăvîrșirea sau perfecțiunea maximă compatibilă cu natura lor. Această trăsătură nobilă în principiu, devine însă ignobilă în clipa în care ne face să uităm valorile relative ale naturii însăși și să preferăm perfecțiunea naturii inferioare, imperfecțiunii celei superioare; neținînd seama că, apreciate după un astfel de criteriu, toate animalele neevoluate ar fi preferabile omului, ca fiind mai perfecte în felul și în funcțiile lor; totuși ele îi sînt considerate întotdeauna inferioare; tot astfel, dintre creațiile omului, cele care constituie în genul lor un maximum de perfecțiune sînt întotdeauna inferioare acelora care, prin natura lor, sînt mai expuse greșelilor și limitelor. Cu cît natura însăși e mai minunată, cu atît puritatea ei va oferi mai multe imperfecțiuni; și este o lege a acestui univers ca lucrurile cele mai bune să fie rareori văzute în forma lor cea mai bună. Iarba sălbatică crește an de an înaltă și viguroasă, în vreme ce grîul este prin însăși noblețea lui mai expus filoxeriei. Așadar, dacă trebuie să căutăm perfecțiunea și să tindem spre ea în tot ceea ce vedem sau creăm, nu trebuie totuși să considerăm lucrurile mediocre, în desăvîrșirea lor îngustă, deasupra celor mai nobile, în evoluția lor grandioasă, nu trebuie să prețuim detaliul cizelat mai mult decît o majestate risipită în fragmente și nu trebuie să preferăm victoria meschină unei înfrîngeri demne, cum nu trebuie să coborîm nivelul năzuințelor noastre pentru a fi mai siguri că vom gusta vanitatea succesului. Dar, mai presus de orice, cînd e vorba de sufletul celorlalți oameni, trebuie să ținem seama de felul cum înfrînăm prin cerințe stricte sau prevederi

https://biblioteca-digitala.ro

înguste, eforturi care altminteri ar putea duce la rezultate nobile; mai mult încă, nu trebuie să ne înfrînăm admirația față de marile perfecțiuni doar pentru motivul că în ele se împletesc și greșeli discordante. În firea și structura fiecărui om, oricît de simplu și primitiv, pe care îl angajăm pentru munca manuală, există resurse și pentru lucruri superioare: un grăunte de imaginație, chiar dacă înceată, o putere latentă de emoție, încercări timide de gîndire, toate acestea există chiar și la omul cel mai de jos; și, în majoritatea cazurilor, este numai vina noastră dacă rămîn latente sau încete. Ele pot fi încurajate numai dacă sîntem dispuși să le acceptăm cu toată slăbiciunea lor și numai dacă le prețuim și cinstim în imperfecțiunea lor mai mult decît cea mai bună și mai perfectă îndemînare. Acesta este felul în care trebuie să procedăm cu toți lucrătorii noștri; să căutăm latura lor contemplativă și să o punem în evidență cu orișice preț, indiferent de erorile și greșelile pe care vom fi obligați să le acceptăm o dată cu ea — căci ceea ce este mai bun în ei nu se poate manifesta decît împreună cu numeroase greșeli. Un lucru trebuie deci foarte clar înțeles: « Omul poate fi învățat să deseneze sau să taie în piatră o linie dreaptă, sau să tragă ori să cioplească în lemn o linie curbă, să copieze sau să graveze oricît de multe linii sau forme date, cu o iuțeală minunată și o precizie desăvîrșită, iar rezultatul muncii sale va fi socotit perfect în felul lui; cînd i se va cere însă să reflecteze asupra oricăreia din formele acelea și să se gîndească dacă nu poate găsi prin propria lui imaginație altele mai bune, el se va opri; de îndată ce va începe să gîndească, execuția lui va deveni șovăielnică, și, în zece cazuri la unul, gîndirea lui va fi greșită; în zece cazuri la unul va comite o eroare din prima trăsătură cu care își începe lucrarea ca ființă care gîndește. Dar, în ciuda acestui lucru, el va deveni un om, după ce înainte a fost doar o mașină, o unealtă însuflețită. Țineți seama că în această chestiune sînteți puși în fața unei alegeri decisive. Va trebui să faceți din ființa omenească fie o unealtă, fie un om. Amîndouă nu le puteți face. Omul nu a fost creat ca să lucreze cu precizia uneltelor și nici să fie exact și perfect în toate acțiunile lui. Dacă vreți să obțineți de la el această precizie, dacă vreți ca degetele lui să aprecieze unghiurile cu exactitatea unei roți dințate și brațele lui să traseze curba cu siguranța unui compas, trebuie să-l dezumanizați. Întreaga energie a spiritului lui trebuie canalizată spre a-l transforma într-o roată dințată ori într-un compas. Întreagă atenția și resursele lui trebuie să se îndrepte spre desăvîrșirea acestui fapt meschin. Sufletul și ochiul trebuie să-i fie aplecate asupra vîrfurilor degetelor, și forța spiritului trebuie să-i stimuleze toți acei nervi invizibili care o ghidează, de zece ori pe zi, ca să nu greșască în precizia lui de oțel. Și astfel, privirea și sufletul să i se istovească o dată cu întreaga lui ființă, pierzîndu-se în cele din urmă într-o grămadă de praf — contribuția lui intelectuală în lumea aceasta — și fiind salvat numai prin inima lui care nu poate fi încătușată în formele roților dințate și ale compasurilor, ci debordează după zece ore de lucru într-un clocot de umanitate. Pe de altă parte, dacă vreți să faceți dintr-un executant un om, nu mai puteți să faceți din el o unealtă. Dați-i numai posibilitatea să înceapă să gîndească, să imagineze, să încerce să creeze ceva care să merite efortul; și precizia lui de mașină dispare într-o clipă. Una cîte una apar lipsa lui de subtilitate, spiritul greoi și incapacitatea; rușine după rușine, eșec după eșec și ezitare după ezitare, numai că o dată cu ele apare și întreaga lui măreție pe care o cunoaștem numai cînd vedem norii strîngîndu-se amenințători deasupra-i. Întunecați sau luminoși, norii aceștia poartă cu ei, și dincolo de ei, transfigurarea.

DIN VOLUMUL „ÎNSEMNĂRI DESPRE ARTĂ"

În românește de C. MUȘECAN și SORIN ALEXANDRESCU

https://biblioteca-digitala.ro

ARTĂ ȘI MUNCĂ

Subiectul nostru este acea secțiune considerabilă a artei prin care oamenii din toate timpurile s-au străduit, mai mult sau mai puțin, să înfrumusețeze obiectele familiare ale vieții de toate zilele: subiect vast, îndeletnicire cuprinzătoare; componentă însemnată a istoriei lumii și instrument foarte util pentru cercetarea acestei istorii.

Îndeletnicire cu adevărat cuprinzătoare, care înglobează meșteșugul zidăriei, zugrăvitul, tîmplăria și dulgheria, fierăria, ceramica și sticlăria, țesătoria și multe altele: secțiune a artei de mare importanță pentru public în general și cu atît mai mult pentru noi, meșteșugarii; pentru că aproape nu există lucru folosit de oameni și făurit de noi, care să se considere definitiv terminat dacă îi lipsește detaliul ornamental de un fel sau altul. Drept e că în multe sau cele mai multe cazuri sîntem atît de obișnuiți cu ornamentul respectiv, încît îl privim de parc-ar fi crescut de la sine și nu-l luăm în seamă mai mult decît am lua în seamă mușchiul de pe surcelele uscate cu care ne aprindem focul. Cu atît mai rău! Fiindcă decorația *există*, sau cel puțin pretenția de decorație și are, sau ar trebui să aibă, utilitate și semnificație. Fiindcă, și acesta este miezul întregii probleme, tot ceea ce iese din mîinile omului are o formă, care trebuie să fie frumoasă sau urîtă; frumoasă, dacă este în concordanță cu Natura și o susține; urîtă, dacă este în discordanță cu Natura și o contrazice; indiferentă, însă, nu e niciodată; noi înșine sîntem activi sau indolenți, plini de elan sau nefericiți, iar ochii ne pot deveni insensibili la bogăția de manifestare a formei obiectelor pe care le vedem mereu. Și-acum, unul dintre scopurile principale ale decorației, zonă esențială de corespondență cu natura, este să învioreze simțurile noastre tocite în această privință; iată țelul formelor minunate, bogat întrețesute, al închipuirilor de contururi stranii care-l bucură pe om de atîta vreme: forme și îmbinări ce nu imită, în mod necesar, natura, dar pentru realizarea cărora mîna meseriașului urmează în munca sa calea naturii: pentru ca țesătura, ceașca sau cuțitul să ajungă a arăta naturale, încîntătoare chiar, precum șesul verde, malul rîului sau stîncile munților.

Să facă oamenilor plăcere cu obiectele pe care ei sînt obligați să le *folosească*, iată una dintre marile funcții ale decorației; celălalt rol al acesteia este să facă oamenilor plăcere cu obiectele pe care sînt obligați să le *producă*.

Vi se mai pare acum subiectul nostru lipsit de importanță? Părerea mea este că fără aceste arte, trîndavă și neinteresantă ne-ar fi odihna, munca noastră doar chin, doar epuizare a trupului și a minții.

În ceea ce privește al doilea rol al artelor decorative, acela de a ne face munca plăcută, nu știu cum aș putea vorbi destul de energic despre el; și de n-aș cunoaște, totuși, prețul repetării adevărului, ar trebui să-mi cer scuze că mai abordez problema aceasta, de care știu cum a vorbit un mare contemporan: mă refer la prietenul meu, John Ruskin: dacă citiți capitolul intitulat « On the Nature of Gothic and the Office of the Workman therein » (Despre natura goticului și aportul meșteșugului la aceasta), în al doilea volum din *Stones of Venice*, veți afla cele mai adevărate și în același timp cele mai elocvente cuvinte ce se pot pronunța pe această temă. Ceea ce am eu de zis nu poate fi mai mult decît un ecou al cuvintelor lui, dar, repet, există o rațiune în a reveni asupra unui adevăr, și anume ca acesta

https://biblioteca-digitala.ro

să nu fie dat uitării ; așa încît o voi spune încă mult timp de acum înainte : știm cu toții ce au afirmat oamenii despre blestemul muncii, știm cît de grele și supărătoare neadevăruri sînt cele mai multe din spusele lor despre aceasta ; este drept că o făceau într-o vreme cînd adevăratul blestem al meșteșugarului era blestemul prostiei și al nedreptății dinăuntru și din afară : nu, nu pot să cred că există aici vreun om care să socoată bună ori amuzantă viața în care stai cu mîinile încrucișate și nu faci nimic — a trăi ca un gentleman, cum spun nerozii.

Totuși *există* muncă monotonă ; și nefericită este slujba de a-i pune pe oameni la o asemenea treabă și de a-i supraveghea la îndeplinirea ei, iar eu, decît să am o astfel de ocupație, mai bine fac de două ori munca singur, cu mîinile mele : dar să lăsăm artele în cauză să ne împodobească munca și să se răspîndească larg, inteligent, înțelese bine atît de cel ce le execută, cît și de cel ce le utilizează, să devină, într-un cuvînt, *populare* și atunci se va sfîrși în bună parte cu munca monotonă și cu sclavajul ei istovitor ; atunci nimeni nu ar avea scuză să vorbească de blestemul muncii, n-ar mai fi iertat nici unul dintre cei care fug de binecuvîntarea muncii. Cred că nimic nu va stimula mai mult progresul lumii decît realizarea acestui lucru ; vă asigur că îl doresc mai mult decît orice pe lume, însoțit, sînt convins, de schimbările politice și sociale spre care năzuim cu toții, într-un fel sau altul.

De mi s-ar aduce obiecția că aceste arte au slujit luxul, tirania și superstiția, aș fi nevoit să recunosc că, într-un anumit sens, așa este ; au fost folosite în acest fel, ca multe alte lucruri excepționale. Dar este adevărat în egală măsură că epocile de cea mai mare putere și libertate au fost, la anumite popoare, chiar cele de împlinire artistică : și în același timp trebuie să admit că artele decorative au înflorit la națiunile oprimate, care nu păreau să aibă nici o speranță de libertate : dar cred că nu-i greșit să considerăm că la astfel de popoare arta, cel puțin, era liberă în epocile respective ; cînd nu a fost liberă, cînd a prins-o într-adevăr superstiția sau luxul, arta a început să decadă sub această presiune chiar din prima clipă. Și să nu uităm, atunci cînd se afirmă că papii, regii sau împărații au construit cutare sau cutare clădire, că acesta este pur și simplu un fel de a vorbi. Te uiți în cărțile de Istorie să vezi cine a construit Westminster Abbey, cine a zidit Sf. Sofia la Constantinopol și ți se spune că Henric al III-lea și Împăratul Justinian. Ei înșiși? sau mai degrabă oameni ca tine și ca mine, meșteșugari, care n-au lăsat după ei nici un nume, nimic în afara operei lor?

Iar așa cum artele acestea atrag atenția și interesul oamenilor asupra problemelor de viață cotidiană prezentă, tot așa ele ne aduc aminte mereu de istorie, și acesta nu e un lucru mărunt, — de istoria în care artele decorative au un rol atît de mare, cum spuneam mai înainte; pentru că nici un popor, nici o condiție a societății, oricît de neevoluată, nu a existat în absența lor totală : ba chiar sînt neamuri — și nu puține — despre care nu știm aproape nimic altceva decît că le plăceau anumite forme. Legătura dintre istorie și decorație este atît de strînsă, încît dacă am vrea să ne lepădăm complet, în practicarea celei din urmă, de influența epocilor trecute asupra a ceea ce concepem în prezent, nu o putem face. Nici nu-mi pare exagerat spus că nimeni, oricît ar fi de original, nu se poate așterne astăzi să deseneze podoaba pentru o față de masă sau forma unui vas oarecare sau a unei mobile, care să fie altceva decît un moment în evoluția sau degradarea unor forme folosite cu sute de ani în urmă ; adesea aceste forme au avut cîndva și o semnificație gravă, deși acum aproape nu mai sînt altceva decît o obișnuință a mîinii ; forme care poate au fost odată simboluri enigmatice ale idolatriei și credinței, acum complet uitate, sau de care prea puțini își mai aduc aminte. Cei care au urmat cu seriozitate studiul minunat al artelor decorative au posibilitatea să vadă viața din trecut ca printr-o fereastră : — primele începuturi ale gîndirii unor popoare cărora nu le știm nici

https://biblioteca-digitala.ro

numele; imperiile teribile ale Orientului antic; forța liberă și strălucirea Greciei; mensa greutate, posesivitatea fermă a Romei; căderea Imperiului ei vremelnic, care a întins atît de departe în lume tot binele și răul pe care oamenii nu le vor uita niciodată și niciodată nu vor înceta să le simtă; ciocnirea între est și vest, sud și nord pentru Bizanț, fiica cea bogată și roditoare a Romei; creșterea, dezbinarea și declinul Islamului; pribegiile Scandinaviei; cruciadele; întemeierea statelor Europei moderne; lupta gîndirii libere cu vechiul sistem muribund — istoria artei populare se împletește cu toate aceste evenimente și cu semnificația lor; gîndesc că toate aceste lucruri trebuie să le știe cel ce studiază cu acuratețe decorația, ca pe o ocupație istorică. Atunci cînd mă gîndesc la acestea și la utilitatea unor astfel de cunoștințe, într-o epocă în care istoria a devenit un studiu atît de serios pentru noi, încît ne-a dezvoltat, ca să zicem așa, un simț nou: într-o epocă în care sîntem așa de dornici să aflăm adevărul celor ce s-au petrecut și nu ne mai putem lăsa amăgiți cu însemnările despre războaiele și intrigile regilor și ticăloșilor, — cînd mă gîndesc la toate acestea, zic, nu știu cum aș lămuri mai bine faptul că întrepătrunderea Artelor Decorative cu istoria trecutului este mai puțin importantă decît raporturile lor cu viața contemporană: fiindcă nu e oare normal să cuprindem aceste mărturii și în viața noastră cotidiană?

Și acum să recapitulez puțin înainte de a trece mai departe, înainte de a începe să tratez condițiile artelor în momentul de față. Aceste arte, spuneam, fac parte dintr-un mare sistem constituit pentru a releva bucuria pe care o dă omului frumosul: toate popoarele și timpurile le-au folosit; au fost plăcerea națiunilor libere și consolarea celor oprimate; le-a folosit religia și le-a elevat, a abuzat de ele și le-a degradat; sînt legate de întreaga istorie și sînt dascălii lucizi ai acesteia; și, mai presus de toate, îndulcesc munca omului, atît a meșteșugarului care-și petrece viața slujindu-le, cît și în general a oamenilor pe care-i înrîuresc necontenit cu prezența lor în timpul lucrului de fiecare zi: ne fac munca fericită, odihna rodnică.

MEȘTEȘUGARUL ARTIST

Voi, cei ce faceți cu mîinile voastre acele obiecte care ar trebui să fie opere de artă, voi toți trebuie să fiți artiști, mai mult încă, artiști buni, pentru ca marele public să capete în adevăr interes pentru astfel de lucruri; și cînd veți fi devenit artiști, vă spun vouă, voi veți călăuzi moda; moda va asculta cu destulă supunere de mîinile voastre.

Aceasta este singura modalitate prin care putem dobîndi o producție de artă populară inteligentă: căci ce pot face cei cîțiva artiști consacrați artei denumită acum populară, ei care lucrează luptîndu-se cu greutățile puse în calea lor de Comerț,

https://biblioteca-digitala.ro

dar care ar trebui să se cheme lăcomie de bani? ei care lucrează neputincioşi în mulţimea celor ce-şi spun, ridicol, producători, adică meseriaşi, deşi cei mai mulţi n-au făcut în viaţa lor muncă manuală şi nu sînt altceva decît capitalişti şi negustori. Ce pot face, zic, aceste fire de nisip în masa enormă de obiecte produse în fiecare an, obiecte care au pretenţia de a fi, într-un fel sau altul, artă decorativă, dar a căror ornamentaţie nu atrage atenţia nimănui în afara comercianţilor care au de-a face cu ele şi abia sînt în stare să satisfacă setea de nou a publicului, şi nu setea de frumos.

Remediul, repet, este simplu dacă poate fi aplicat; meşteşugarul, depăşit de artist atunci cînd s-au despărţit artele, trebuie să-l ajungă din urmă, trebuie să lucreze alături de acesta: în afara deosebirilor dintre marele maestru şi savant, în afara deosebirilor dintre aptitudinile naturale ale spiritului uamn, care ar face dintr-un om artist mimetic, din altul artist arhitect, sau decorator, nu trebuie să existe nici o deosebire între cei ce se dedică activităţii strict ornamentale; iar grupul de artişti care se ocupă de aceasta trebuie să-i determine prin arta lor pe toţi producătorii de obiecte ca în scurt timp să devină de asemenea artişti, proporţional cu necesitatea şi utilizările obiectelor pe care le realizează.

Ştiu ce dificultăţi enorme, sociale, şi economice, stau în calea acestei transformări, însă cred că par mai mari decît sînt în realitate: de un lucru sînt convins, că atîta vreme cît acest remediu este imposibil, nu e posibilă nici un fel de artă decorativă viabilă.

În româneşte de IOANA MOROIU

ARTA VIITORULUI ŞI MUNCA

Maşinismul va continua să se dezvolte, cu scopul de a economisi munca oamenilor, pînă cînd oamenii vor dobîndi acel răgaz real, necesar pentru a putea preţui bucuriile vieţii; cînd, de fapt, ei vor fi atins o asemenea dominaţie asupra naturii, încît nu vor mai privi foamea ca o pedeapsă pentru a nu fi muncit mai mult decît era necesar. Cînd ei vor fi ajuns în acel punct, vor deveni, cu siguranţă, ei înşişi şi vor începe să descopere ce este acel ceva pe care doresc cu adevărat să-l facă. Vor descoperi curînd că pe măsură ce vor munci mai puţin (înţeleg prin aceasta, munca neînsoţită de artă) pămîntul va deveni un loc din ce în ce mai minunat de locuit; vor munci, deci, din ce în ce mai puţin pînă cînd starea de energie, despre care v-am vorbit la început, îi va stimula din nou; dar, pînă atunci, Natura, eliberată din încătuşarea muncii omului, îşi va fi redobîndit vechea sa frumuseţe şi îi va fi învăţat pe oameni vechea poveste a artei. Şi deoarece Foamea Artificială, provocată de oameni, muncind pentru profitul unui stăpîn, şi pe care o

https://biblioteca-digitala.ro

considerăm, acum, ca un lucru firesc, va fi dispărut de mult, oamenii vor fi liberi să facă ce vor, şi ei vor da la o parte maşinile oriunde li se va părea că munca este plăcută şi atrăgătoare pentru a fi făcută de mîna lor; pînă cînd în toate ocupaţiile în care se cerea producerea frumosului se va căuta să se stabilească comunicarea cea mai directă între mîna omului şi gîndul său. Şi vor mai exista multe ocupaţii, cum ar fi procesele agriculturii, în care exercitarea voluntară a energiei li se va părea oamenilor atît de plăcută încît nu vor mai voi să lase bucuriile acestei munci să fie înghiţite de botul unei maşini.

Pe scurt, ei vor descoperi că oamenii zilelor noastre au greşit, mai întîi pentru că şi-au sporit nevoile şi, mai apoi, pentru că au încercat, fiecare din ei, să scape de orice fel de participare în procesele şi mijloacele prin care acele nevoi erau satisfăcute; ei vor descoperi că acest fel de diviziune a muncii nu este decît o formă nouă şi voită a indiferenţei arogante şi leneşe cu mult mai dăunătoare fericirii şi bucuriei vieţii decît indiferenţa fenomenelor Naturii, a ceea ce noi numim, uneori, *ştiinţă*, şi în care oamenii de altădată trăiau în mod firesc.

Ei vor descoperi, sau, mai degrabă, vor redescoperi, că adevăratul secret al fericirii *stă în a fi, în mod genuin, interesat de toate amănuntele vieţii cotidiene*, pe care ar trebui să le înnobilăm prin artă în loc să ordonăm unor robi, pe care îi dispreţuim, să le execute şi astfel să le ignorăm; iar dacă nu vom putea să le înnobilăm astfel încît să devină interesante, sau să micşorăm efortul prin folosirea maşinilor astfel încît munca depusă pentru ele să pară neînsemnată, aceasta ar trebui să fie o dovadă că presupusele avantaje cîştigate prin ele nu merită osteneala noastră şi că ar fi bine să renunţăm la ele. Toate acestea vor fi, după părerea mea, rezultatul înlăturării de către oameni a poverii Foamei Artificiale, presupunînd, aşa cum eu nu mă pot împiedica s-o fac, că impulsurile, care de la primele licăriri ale istoriei i-au îndemnat pe oameni să facă Artă, sînt încă prezente în ei.

În acest fel, şi numai în acest fel, *poate* să se nască noua Artă şi sînt convins că în acest fel se va întîmpla. Aţi putea spune că este un proces lent şi aşa este; dar există procese şi mai lente. Aceasta este punctul de vedere Socialist sau Optimist al problemei.

DEMOCRAŢIA ARTEI

. . . Democraţia Artei, este înnobilarea muncii cotidiene şi obişnuite, care, într-o zi, va pune speranţa şi bucuria în locul fricii şi al durerii, ca forţe care îi împing pe oameni să muncească şi ţin lumea în mişcare.

Dacă am reuşit prin cuvintele mele, oricît de nepotrivite sau oricît de neconvingătoare au putut fi ele, să înrolez pe cineva în Slujba acestei cauze, am făcut mai mult bine decît rău; şi nu cred că vreun cuvînt al meu ar putea descuraja pe acei care s-au alăturat acestei cauze, sau care sînt gata s-o facă; calea ce se întinde în faţa lor este prea clară pentru aşa ceva, şi fiecare din noi, fie el mare sau umil poate sluji cauza.

Desigur, ştiu că, uneori, oamenii, chinuiţi de meschinăria detaliilor luptei, cu răbdarea pusă la încercare de o speranţă tot mai depărtată, se vor întoarce, lucru foarte firesc, în inima lor, la acele vremuri cînd, dacă lucrurile nu erau mai limpezi, era mai simplu să încerci să le rezolvi; cînd se puteau răscumpăra, atît de frămîntate erau vremurile, multe greşeli şi ezitări murind deschis pentru o cauză. Să înfrunţi, la Leyden, suliţele spaniole, sau să tragi sabia în luptă alături de Oliver: de multe ori, aceasta poate să ni se pară, în mijlocul confuziior

https://biblioteca-digitala.ro

de astăzi, un destin fericit: ca un om să poată spune, am trăit ca un netrebnic, dar acum, resping pentru o oră netrebnicia şi voi muri ca un om — e ceva aici, cu siguranţă: şi totuşi, e limpede, puţini oameni pot fi atît de norocoşi încît să moară pentru o cauză fără să fi trăit pentru ea mai întîi. Şi cum aceasta este cel mai mult ce i se poate cere unui mare om care urmează o cauză, tot aşa este cel mai puţin ce i se poate lua celui mai umil.

Astfel, pentru noi, cei care purtăm în inimă o cauză, ambiţia noastră cea mai înaltă şi datoria noastră cea mai umilă sînt unul şi acelaşi lucru: vom fi prea ocupaţi, în cea mai mare parte a timpului, cu lucrurile care aşteaptă, gata pregătite, să le facem, pentru ca nerăbdarea de a obţine un progres mare şi evident să ne tulbure prea mult; dar, întrucît sîntem slujitorii unei Cauze, speranţa trebuie să fie întotdeauna cu noi, şi, poate, uneori, ea va da aripi imaginaţiei noastre şi, întrecînd mersul greoi al timpului, ne va arăta zilele glorioase cînd asupra milioanelor de oameni care stau acum în întuneric se va revărsa lumina unei *Arte făcută de popor şi pentru popor, bucurie a celui ce creează şi a celui pentru care se creează.*

FRUMOSUL ÎN MUNCA DE ZI CU ZI

Adăugînd frumosul muncii cotidiene şi necesare, oamenii vor găsi o posibilitate de manifestare a aspiraţiilor lor artistice; mai mult chiar, fabrica noastră, exterior frumoasă, va fi înlăuntru nu numai curată ca o închisoare, sau ca un hangar, ci arhitectura se va prelungi în interior sub forma unor ornamente potrivite cu felul muncii desfăşurate acolo. Şi nu văd de ce arta cea mai înaltă şi cea mai intelectuală — pictura, sculptura — nu ar putea să împodobească un adevărat palat al industriei. Oamenii, ducînd o viaţă demnă şi raţională, vor evita cu uşurinţă supra-încărcarea cu ornamente de vreun fel sau altul; aici, deci, se vor crea posibilităţi pentru folosirea talentelor deosebite ale muncitorilor, în special, acolo unde, munca necesară şi cotidiană oferă puţine prilejuri pentru exercitarea activităţii artistice.

Astfel, uzina noastră Socialistă, pe lîngă producerea bunurilor folositoare comunităţii, va avea grijă ca munca — educaţie în copilărie şi în tinereţe — să pară plăcută muncitorilor în durata ei, iar nu istovitoare prin specificul ei. Ocupaţie serioasă, odihnă reconfortantă, mai mult timp liber pentru muncitori, şi, pe lîngă acestea, frumuseţea naturii înconjurătoare, forţa de a crea frumosul, iată ceea ce, cu siguranţă, vor cere acei ce au răgaz, educaţie şi o ocupaţie serioasă.

Nimeni nu poate spune că aceste lucruri nu sînt de dorit pentru muncitori; dar noi, Socialiştii, vrem ca ele să fie nu numai dezirabile, ci necesare, deşi, ştim bine că, în actualul sistem al societăţii, sînt imposibil de realizat, de ce? Pentru că nu ne putem permite răgazul, strădania şi efortul necesare pentru a le obţine. Şi de ce nu ne putem permite aceste lucruri? *Pentru că sîntem în război*, o clasă împotriva altei clase, om împotriva omului; tot timpul nostru se consumă pentru aceasta; sîntem obligaţi să ne ocupăm nu de artele păcii, ci de artele războiului. În aceste condiţii de viaţă, munca nu poate fi decît o cumplită povară, degradantă pentru muncitori şi mai degradantă pentru cei care trăiesc din munca acestora.

Acesta este sistemul pe care noi căutăm să-l răsturnăm şi să-l înlocuim cu un altul, în care munca nu va mai fi o povară.

În româneşte de RODICA BAROI

https://biblioteca-digitala.ro

GOTTFRIED SEMPER

ŞTIINŢĂ, INDUSTRIE ŞI ARTĂ

Ştiinţa şi viaţa se îmbogăţesc neîncetat cu materiale noi, utilizabile, cu forţe naturale în stare să facă minuni, cu metode noi în tehnică, cu utilaje şi maşini noi. De pe acum se poate vedea că descoperirile nu mai reprezintă, ca pe vremuri, mijloace de combatere a nevoilor şi mijloace de consum ; mai de grabă nevoile şi consumul au devenit debuşeuri pentru descoperiri. Ordinea lucrurilor s-a inversat.

Care este consecinţa naturală a acestei stări de lucruri? Prezentul nu dispune de timpul necesar adaptării la nici măcar jumătate din binefacerile care rezultă de aci şi nici să devină stăpînul acestor binefaceri. Prezentul este asemenea acelui chinez care e nevoit să mănînce de acum înainte cu furculiţa şi cuţitul. Acum ingeniozitatea loveşte în plin şi ne pune la dispoziţie mijloace: iar acolo unde nu există mijloace, ingeniozitatea creează mii de necesităţi mari şi mici. Vechile conformisme, perimate, sînt readuse la viaţă, în cazul cînd nu se ivesc altele noi. Tot ceea ce este greu, anevoios, se poate realiza astăzi aproape printr-o simplă joacă, prin mijloace împrumutate din ştiinţă: cel mai dur porfir şi granit pot fi tăiate asemenea cretei, modelate întocmai cum se modelează ceara, fildeşul poate fi înmuiat şi turnat în forme. Cauciucul şi gutaperca pot fi vulcanizate şi utilizate ca material care imită, amăgitor, sculpturile în lemn, metal sau piatră ; domeniul natural de utilizare al acestor materiale este tot mai mult depăşit. Metalele nu sînt numai extrase şi turnate, ci pot fi precipitate prin efectul unor energii naturale, necunoscute pînă mai ieri, şi anume pe cale galvanoplastică . . . Maşina coase, ţese, brodează, sculptează, pictează, pătrunde tot mai adînc în domeniul artei umane şi pune în situaţie umilitoare însăşi abilitatea omului.

Surplusul de mijloace reprezintă primul mare pericol cu care trebuie să lupte arta. Expresia aceasta este oarecum nelogică (fiindcă de fapt nu există un surplus de mijloace, ci mai de grabă lipsa unor posibilităţi de a domina mijloacele), dar ea este justificată în măsura în care caracterizează răsturnările care s-au ivit în relaţiile noastre. Practica face eforturi zadarnice pentru a deveni stăpîna propriei ei substanţe, mai ales în ceea ce priveşte domeniul spiritual. Prin intermediul ştiinţei ea dobîndeşte noi posibilităţi de valorificare, chiar dacă de-a lungul a patru sute de ani de practică populară nu şi-a putut defini un stil propriu . . . Ce minunată descoperire este iluminatul cu gaz. ! Cîte posibilităţi nu ne oferă această descoperire pentru a îmbogăţi serbările noastre (ca să nu mai vorbim de nelimitata importanţă pentru viaţa de toate zilele) ! Şi totuşi, în saloane căutăm să camuflăm în aşa fel capetele ţevilor încît să pară că avem de-a face tot cu lumînări sau cu lămpi cu ulei . . .

Stil înseamnă ridicarea la nivel artistic a unei idei de bază şi a tuturor coeficienţilor interni şi externi care au un efect modificator cînd sînt încorporate într-o operă de artă. — În conformitate cu această definiţie lipsa de stil înseamnă încercarea de a da viaţă unei opere, fie prin ignorarea ideii de bază, fie prin lipsa de îndemînare în valorificarea estetică a mijloacelor oferite pentru realizarea unei opere. Forma primitivă, ca expresie cea mai simplă a ideii, se modifică mai ales în funcţie de materialele folosite în vederea dezvoltării continue a

https://biblioteca-digitala.ro

formei şi în funcţie de instrumentele folosite în vederea realizării acestui scop. În afară de acestea însă există o serie de influenţe extrinseci care acţionează în mod eficient în constituirea operei de artă sub forma unor factori de primă importanţă, ca de pildă: locul, clima, epoca, moravurile, particularităţile, rangul şi poziţia socială a celor cărora le este destinată opera de artă, şi cîte altele încă . . . Unde duce devalorizarea materiei prin tratarea ei cu maşina, cu surogate, cu multiplele descoperiri noi ? Unde duce devalorizarea muncii, a amenajării picturale, sculpturale, datorită acestor cauze? Nu mă gîndesc fireşte la deprecierea ca preţ, ci la deprecierea importanţei ei ca idee . . .

. . . Cum va putea timpul sau ştiinţa să statueze legi şi să facă ordine în această situaţie extrem de confuză astăzi, cum se va putea împiedica deprecierea generală a acelor opere de artă care au fost executate manual, după nişte modele vechi, pentru ca să nu fim obligaţi să ne pomenim în faţa unor lucrări afectate, demodate, şi ca esenţă şi ca sens? . . . În timp ce industria noastră artistică va continua să predomine, lipsită de orice directivă, se naşte o operă sublimă, aceea care dezagregă tipurile tradiţionale prin tratare ornamentală . . .

Acest proces de dezagregare a tipurilor de artă existente trebuie să fie realizat de industrie, de ingeniozitate, de ştiinţele aplicate, pentru a putea scoate ceva bun şi nou . . .

Avem artişti, dar nu avem o artă propriu zisă. Prin intermediul academiilor fondate de Stat, artiştii sînt educaţi în spiritul stilului elevat, dar, exceptînd massa celor mediocri, chiar talentele foarte înzestrate depăşesc cu mult cerinţele. E drept că unii îşi văd împlinite avîntatele visuri ale tinereţii, însă în dauna realităţii, în negarea prezentului, în conjurarea fantasmagorică a trecutului. Ceilalţi, care formează restul, sînt zvîrliţi pe piaţă şi caută să se aciueze pe unde pot. În aceasta constă una din multiplele contradicţii ale epocii. Cum ar putea fi ea definită mai pe scurt?

Socot că n-aş fi îndeajuns de explicit dacă aş spune că arta se erijează, în meşteşug, aşa cum odinioară meşteşugul se erija în artă, deoarece, departe de mine gîndul de a afirma că sensul meşteşugăresc, neartistic, ar fi devenit dominant. O asemenea afirmaţie nu ar fi justificată decît doar în măsura în care impulsul de înnobilare ar veni nu de jos în sus, ci de sus în jos; fireşte, nici o asemenea interpretare nu ne satisface, deoarece la fel se petreceau lucrurile şi în epoca lui Phidias sau a lui Raphael şi mai ales pe vremea vechilor egipteni cînd, ierarhic, arhitectura era arta predominantă . . . Anomalia esenţială constă doar în faptul că această influenţă de sus în jos se exercită tocmai într-o epocă în care nimeni nu mai recunoaşte nici o artă ca fiind predominantă . . . Aşa încît fiecare îşi vede de drumul său ; în felul acesta se poate explica faptul că în condiţiile şi relaţiile de azi nu se poate impune nici a atitudine fermă.

În esenţă, înaltele academii de artă nu sînt decît nişte instituţii pentru căpătuirea unor profesori ; tagma acestora va fi utilizată multă vreme încă, pînă ce ea singură îşi va da seama că s-a izolat de popor. Poate că acest limbaj al meu va fi dezaprobat şi considerat dubios ; oricum însă, aceasta a fost şi este convingerea mea sinceră. Viitorul va avea grijă să facă ordine în toate. Adevărata forţă, în ciuda tuturor opreliştilor, va găsi prin instinctul ei propriu punctul cel mai adecvat de aplicare a pîrghiei pe care va trebui să o acţioneze pentru a deveni eficientă. Relaţiile frăţeşti dintre maeştri pe de o parte şi ucenici şi calfe pe de altă parte, vor face să dispară academiile şi şcolile industriale cel puţin în actuala lor formă de organizare.

În româneşte de L. VOITA

https://biblioteca-digitala.ro

HENRY VAN DE VELDE

VITALIZAREA MATERIEI CA PRINCIPIU AL FRUMUSEȚII

În neîncetata lor preocupare de a studia trecutul și nu realitatea, trecut în care căutau frumusețea necesară artei lor, artiștii au uitat știința despre frumusețea materialelor pe care le foloseau în operele lor. Această formă de ignoranță a culminat în momentul pe care-l numim academic și care și-a atins punctul maximal către mijlocul secolului al XIX-lea. Academiile și mișmașul de cunoștințe care s-au predat acolo, au sufocat orice urmă a minunatei naivități, cu care în vremuri de demult pictori, sculptori, poeți și muzicieni foloseau tehnici primitive și inventau obiecte; au distrus orice urmă din pasiunea și senzualitatea cu care în vremea Renașterii arhitecții, pictorii și sculptorii își tratau materialele destinate a deveni opere de artă. Academiștii au distrus concepția păgînă despre artă, pe care și-a creat-o Renașterea, și bucuria senzuală cu care recepta arta. Strădaniile artiștilor de a-și cunoaște mijloacele de acțiune, esența și virtuțile lor, au avut nevoie apoi de un timp foarte îndelungat, pentru a elimina fantasmele și teoriile încețoșate și cenușii, care acopereau acele mijloace de acțiune și le scădeau valoarea; și cu lungimea acestui interval de timp s-ar putea măsura dimensiunea balastului care trebuia azvîrlit, pentru a urca spre conceptul frumuseții care se constituie prin tehnică, prin formă, prin stil . . .

« Nu ne mai poate însă conveni să procedăm cu frumusețea așa cum facem cu adevărul, despre care spunem, cu un surîs: « adevăr aici, minciună dincolo ». Această definiție relativă a adevărului ne este utilă și are darul de a ne liniști conștiința; dar frumusețea este — cred eu — mai puțin elastică, se află mai puțin « dincolo de bine și de rău ». Ea vrea să rămînă întreagă și neatinsă, în ciuda esteticienilor, care nu i-au recunoscut niciodată pe de-a-ntregul chipul. Ei au întins mîna spre ea, dar n-au reușit să prindă decît ceea ce au putut strînge cu degetele și așeza sub lupă. Unul a scos tema, subiectul, și a explicat că frumusețea stă în subiect. Un altul, cu mai mult talent pentru abstractizare, a descoperit un simbol în spatele obiectului și a explicat că fără simbol nu se poate. Un al treilea a ajuns pînă la cunoașterea compoziției, a regiei, a facturii, a atitudinilor, a jocului mimetic și a explicat că, fără acestea, frumusețea n-ar fi de conceput. Un altul, în sfîrșit, și mai dotat, a pătruns pînă la ideea de stil și a spus că numai stilul încarcă opera cu frumusețe. Dar fiecare din ei a extras din frumusețe numai

https://biblioteca-digitala.ro

ceea ce el însuşi putea simţi. Şi pe acest fundament şi-a zidit teoriile, strict închise, infailibile şi sterile.

Aceste teorii sînt nişte fundături. Dar este destul de evident că frumuseţea nu se lasă uşor închisă într-o fundătură. Acolo, în mîinile savanţilor, ea este expusă multor necazuri. Şi ea suspină după aer curat, după spaţiu şi libertate. Vrea să-şi găsească drumul ei de nimfă, care aleargă din floare în floare, o culege şi o prinde în păr. Vrea să fie liberă, să-şi scalde şi să-şi oglindească trupul în toate apele. Vrea să-şi strige cîntul de iubire peste munţi şi văi, ca pasărea care cheamă bucuria...

Noi dorim să apreciem o operă ca frumoasă, numai atunci cînd putem descoperi în ea acel ceva care se numeşte viaţă. Nu acea viaţă, despre care, atunci cînd vorbim despre un tablou sau un bust, spunem că este perfect asemănător, sau, cînd vorbim despre un roman sau o piesă, că personajele sînt rupte din viaţă. Acest fel de « viaţă », ne poate desigur îndemna să medităm cu privire la minunatele daruri artistice de care un artist are nevoie, pentru a atinge asemenea rezultate: « viaţa » asemănării ne poate face să ne simţim mîndri că omul a zmuls astfel zeilor taina creaţiei. Dar mijloacele folosite pentru a zămisli această viaţă se află în afara frumuseţii artistice veritabile, în afara acelei frumuseţi, care porneşte din organele fundamentale ale operei, din organele care îi asigură strălucirea şi gloria unei vieţi proprii. Acele mijloace îşi extrag vitalitatea din sufletul şi spiritul fiinţelor, pe care pictorul, sculptorul sau scriitorul doreşte să le învie în faţa noastră. Dar această reuşită nu se lasă recunoscută ca revelaţia unei frumuseţi pure şi autentice. Este cu siguranţă o reuşită, o reuşită în sine preţioasă şi minunată. Dar frumuseţea unei opere de artă constă în viaţa şi sufletul ei proprii, nu în viaţa şi sufletul modelelor ei.

Culorile şi liniile dobîndesc viaţă din efectele lor reciproce; piatra, metalul — din capacitatea pe care o au de a naşte şi păstra lumina şi umbra, cuvintele şi sunetele — din virtutea de a se împleti armonic şi de a se adapta capriciilor fecunde ale ritmului.

O declar în mod expres, că nu stă deloc în intenţia noastră să negăm ideii, melodiei, subiectului în dramă, plastică sau operă, frumuseţea. Socotesc însă că această frumuseţe este de altă natură decît frumuseţea artistică propriu zisă. Frumuseţea conţinutului este de ordin spiritual, şi acest fapt îi asigură dimensiunea, dar din punctul de vedere al efectului este limitată, în timp ce frumuseţea organică acţionează prin corporalitatea ei. Şi acest fapt contribuie la « dimensiunea » operei, asigurîndu-i în acelaşi timp o valabilitate generală.

Totul ne arată că în vremea noastră tinde să se generalizeze această concepţie asupra frumuseţii. Epoca noastră îşi transpune în artă arzătoarea dragoste de viaţă şi vrea să regăsească în artă pulsul vitalităţii, care nu a bătut niciodată atît de animat ca astăzi în mediul în care lucrăm. Luminile oraşului n-au fost niciodată atît de vii, şi niciodată n-au răspîndit în jurul lor atîtea scîntei peste ferestre şi frontoane; niciodată nu s-au înşiruit astfel, fără număr, în ghirlănzi pe care trotuarele de asfalt le reflectă după ploaie, ca şi cum străzile s-ar fi transformat în rîuri şi lacuri. Pe uliţe şi pieţe n-au alergat niciodată încolo şi încoace atîtea vehicole pestriţe, uniforme diverse şi ţinute vestimentare frapante. Niciodată porturile n-au răspîndit atîtea spirale de fum şi atîtea sunete puternice, semnale ale muncii. În apele lor nu s-au rostogolit nicicînd atîtea pietre preţioase. Gările ne-au oferit, în nopţile umede de iarnă, reprezentaţii fantastice care ne-au transportat în adîncurile unor imense acvarii, invadate de monştri gîfîind şi zguduind pămîntul cu toţi micii aştrii lui, de la care această lume de basme pînă acum necunoscută îşi primeşte lumina. Parcurile noastre sînt mai verzi şi stra-

https://biblioteca-digitala.ro

turile de flori mai colorate. Pietrişul pe alei este mai galben şi am descoperit că umbrele sînt liliachii. Şi atunci cînd plictiseala îşi întinde mîna de plumb spre sufletul nostru, ne îndreptăm către locuri în care sticla şi argintul ne surîd aşezate pe feţe de masă albe unde din fiecare obiect transpare un mic suflet, senin şi voios, a cărui apropiere şi viaţă ne eliberează de gîndurile apăsătoare. Din viaţa materialelor care ne înconjoară, se naşte forţa neceasră pentru a lupta împotriva unor ameninţătoare stări de spirit de debilă melancolie. În viaţa materialelor am descifrat frumuseţea, în frumuseţea lor viaţa. Din fiecare operă ar trebui să putem sorbi o viaţă hrănitoare, aşa cum albinele sorb mierea din floare.

Dacă există un etalon atît de pozitiv de măsurare a admiraţiei şi aprecierii noastre, atunci sîntem în stare să privim cu egală bucurie spre trecut ca şi spre viitor. Ceea ce ne place la Renoir sau Degas, este minunata viaţă a materiei, şi acelaşi lucru ne place la Van Goyen, Vermeer de Delft, Rembrandt sau Rubens. Ceea ce ne bucură la un Rodin, este pulsul vieţii în piatră sau bronzul pe care le mînuieşte; şi la fel se întîmplă cu Rude, Goujon, cu bronzurile din Renaştere, cu portretele votive de la Naumburg sau divinele sculpturi ale Eladei.

Mergem pe urmele vieţii din urma noastră cu atît mai sigur cu cît această « viaţă » a materiei ar putea fi considerată veşnică. Marmura pe care Fidias o făcea să vibreze acum 2000 de ani, mai vibrează încă. Pînza, pe care Velázquez sau Goya aşezau pete de culoare, se mişcă încă.

De-a lungul întregii istorii a artelor putem urmări cum fiecare material luat în folosinţă de artişti urcă din treaptă în treaptă spre viaţă. Şi această ascensiune treptată este atît de vizibilă încît avem într-adevăr dreptul să rescriem întreaga istorie a artei şi să reclădim adevărurile ei pe noi baze. Aceste noi baze i-ar da o unitate şi o soliditate, pe care n-a avut-o niciodată. Este o carte pe care o şi văd scrisă, atît de luminos mi se pare principiul care ar ghida-o; o carte a izvoarelor descoperite de alţi învăţaţi, ale căror merite vor fi recunoscute. Dar istoricul va privi acum cu alţi ochi dezvoltarea artei. El va descoperi într-o materie sau alta germenul, căruia împrejurările, favorabile sau nefavorabile îi vor ajuta sau încetini mersul spre viaţă.

Punctul important aici este că primul simptom al frumuseţii coincide cu primul simptom al vieţii materialului.

Gîndul singur nu a fructificat niciodată materia, în care s-au încarnat tabloul, statuia sau poemul. Gîndul zămisleşte doar gînd. El reprezintă o lume în sine, în care se desfăşoară întîmplări la fel de minunate ca şi cele din lumea materiei.

Dar materialele au dobîndit viaţa de la zămislitorii hărăziţi de natură. Metalul şi piatra trăiesc, atunci cînd jocul de lumină şi umbră le învăluie suprafaţa şi obţine miracolul acelor aparenţe care ne fac să credem că lumina ar ţîşni din materie şi că umbra s-ar cufunda în ea. Pînza trăieşte, atunci cînd jocul fragmentelor opace sau transparente ori densităţile diferite ale ţesăturii înving suprafaţa ei rigidă, aspră, monotonă ca o mlaştină.

Sticla trăieşte, atunci cînd rîde în soare şi lumină; trăieşte prin lumina şi razele răpite soarelui.

Lemnul trăieşte atunci cînd unealta îl străbate, aşa cum plugul trezeşte pămîntul adormit.

Cuvintele trăiesc, atunci cînd din atingerea lor reciprocă, vocalele se aprind ca nişte scîntei, iar consonantele, inertele, cenuşiile consonante, se prefac în nuanţe vii, mobile ca suprafaţa unei ape peste care lunecă o rază de soare.

(Fragment dintr-o conferinţă, republicată în «ESSAYS», Leipzig, 1910 (cf. şi « KUNST UND KÜNSTLER », Berlin 1971)

https://biblioteca-digitala.ro

Munca pe care am depus-o în primii ani ai deceniului ultim al secolului al XX-lea a avut o semnificaţie atît de fundamentală, încît ar fi putut aproviziona pe criticii şi istoricii de artă serioşi cu destul material pentru a satisface curiozitatea celor intrigaţi sau nerăbdători în a formula concluzii extravagante sau falacioase. Asupra unor puncte, există, fără îndoială, un acord general. Niciunul din cei care au scris despre acestea nu neagă faptul că primele simptome ale revoltei au apărut în Belgia, sau că au pornit de la Bruxelles spre Paris, şi de aici spre Olanda şi Germania. Dar puţini au reuşit să dezvăluie scrupulele morale care i-au îndemnat pe aceşti precursori belgieni să-şi proclame rebeliunea prin crearea unor forme deliberat rupte de referinţele la trecut. Totuşi în motivele foarte disparate care au animat pe rebeli stă explicaţia pentru care această mişcare a început să evolueze spre două direcţii radical diferite — o divergenţă care nu a devenit totuşi imediat vizibilă.

Deşi la început, între preocupările noastre nu prea exista asemănare, munca tuturor celor patru era legată printr-o însuşire care putea fi apreciată a fi comună întregii noastre activităţi: noutatea ei. De aici provine şi termenul « Art-Nouveau ». Ambiţia care i-a îndemnat pe Serrurier-Bovy, Hankar şi Horta să se elibereze de tradiţie prin lansarea unui nou univers de forme a fost în realitate dorinţa de a se bucura de înviorarea şi prestigiul instaurării unei renaşteri. Speranţele mele în ceea ce va aduce liberarea de tutela trecutului şi va însemna ivirea zorilor unei ere noi în desen, erau la fel de mari ca ale prietenilor mei; totuşi nu mă satisfăceau pe deplin nişte perspective iluzorii. Ştiam că trebuie să mergem mai în adîncime, că victoria pentru care aveam de luptat, ţinea de resorturi mai profund vitale decît simpla noutate, care nu poate, prin însăşi natura ei, să fie decît efemeră. Dacă eram hotărîţi să dobîndim o victorie, atunci trebuia să începem prin a înlătura toate acele obstrucţii pe care veacurile le-au adunat în calea noastră, prin a bara urîţeniei drumul şi a anihila orice agent de corupere a gustului natural. Existau două principii esenţiale care îmi confirmau credinţa şi mă călăuzeau în scopul pe care mi-l propusesem: un principiu estetic, şi unul etic. Se cuvine să precizez aici că, în afară de o mică şcolarizare obişnuită, am avut norocul de a fi scăpat de acea deformare mentală pe care de obicei o imprimă educaţia. Fiind autodidact, am avut aceleaşi resurse nesofisticate la dispoziţie, pe care le avea omul primitiv al cavernelor atunci cînd primele sclipiri de inteligenţă l-au îndemnat să lege forma de funcţie. În acest sens eram un artist de altă factură, scrutînd orizonturi, de pe atunci diferite, de ale celor care se lăsau tîrîţi de mirajul noutăţii.

Eram pe deplin convins că-mi voi putea atinge ţelurile, dintre care nu era ultimul cel de a atinge frumuseţea cu ajutorul unei estetici fundate pe raţiune şi

https://biblioteca-digitala.ro

prin urmare imună față de capriciu. Şi fiind foarte conştient că falsitatea, inautenticitatea poate degrada obiectele neînsuflețite în acelaşi fel în care degradează caracterul bărbaţilor şi al femeilor, aveam încredere în faptul că cinstea îmi va sta martor împotriva insinuărilor multiple ale imposturii.

Acestea au fost adevărurile simple, dar transcendente care mi-au răscolit meditațiile îndelungate. Am rămas neclintit în convingerea că ele erau destinate să umple întreaga muncă a vieții mele.

Putea-vor asemenea precepte imemoriale să fie adaptate cerințelor materiale ale unei civilizații atît de avansate, şi putea-va să persiste validitatea lor într-o eră cu o mentalitate atît de coruptă şi de complexă cum este era noastră ? Existau momente cînd încrederea mea părea să se clatine.

Prietenul meu Fernand Brouer, editorul lui « Société Nouvelle », care îmi publicase « Déblaiement d'Art », primul meu eseu despre eliberarea artelor de strangularea deformării academice, mă zorea să dezvolt punctele pe care lucrarea le lăsase oarecum în suspensie. Am pornit să fac acest lucru în «Aperçus en vue d'une Synthèse », extinzînd ceea ce anterior scrisesem în capitolele « Despuiatul arbore fructifer », « Supremația Artelor Frumoase », şi « Regenerarea Picturii şi Sculpturii » (despre nivelul de degradare la care au ajuns pictura de şevalet şi statuetele de salon). Încă o dată mi-am reafirmat atunci convingerea că elita umanității va rupe curînd sclavia convențiilor de turmă şi am repetat că cei care constituie această elită vor trebui să înceapă prin a imprima modalitatea estetică personală a fiecăruia, asupra ceeea ce, în jurul nostru fiindu-ne cel mai aproape, ne este în acelaşi timp cel mai prețios tuturor:

« Asigurîndu-vă că vom putea face din locuințele noastre reflectarea directă a dorințelor, a gusturilor noastre, numai să vrem s-o facem, ştiu că răspunsul pe care mi-l veți da va fi că lucrul este imposibil. Dar este imposibil numai atîta vreme cît vom continua să suportăm resemnați represiunea personalității noastre şi să acceptăm «environnement »-ul uman impus nouă, să-l acceptăm cu supunerea mută cu care cîinii îşi suportă cuştile şi caii grajdurile. Şi toate acestea din pricina ideii lipsite de fundament rațional că prea puțini oameni s-ar fi născut cu darul de a se auto-exprima. Dar ideea aceasta nu este adevărată, şi nu ar putea fi adevărată decît dacă civilizația ne-ar fi păgubit de o capacitate pe care chiar strămoşii noştri primitivi o aveau. Nu se va ridica nimeni să-şi afirme convingerea că are o conştiință estetică proprie şi că poate oferi un ecou spontan al ființei sale interioare, o contribuție genuin-individuală, atunci cînd, de pildă, îşi mobilează propria locuință ? »

(Din « MEMORII », 1891—1901, fragment apărut în ARCHITECTURAL REVIEW, 1952, septembrie ; cf. HERSCHEL B. CHIPP, THEORIES OF MODERN ART, Univ. of. California Press, 1968).

https://biblioteca-digitala.ro

HERMANN BAHR

CINE ESTE ARTISTUL?

Artist este acela care se simte capabil să-i aducă omului fericire, ajutîndu-l să devină mai bun și mai frumos. Dar dacă raportul oamenilor cu arta s-a denaturat într-atît încît oamenii se desvață de a mai raporta opera de artă la ei înșiși și a o integra în existența și în activitatea lor, atunci, în asemenea împrejurări, artistul este înșelat în arta sa. Dacă opera de artă își pierde sensul ei fundamental, care este de a da vieții un exemplu, atunci nu-i mai rămîne artistului, pentru a rămîne un artist, să facă altceva decît să ofere acest exemplu prin însăși viața sa. Căci pentru artist opera lui are valoare numai în măsura în care ea se încarnează, vie, în existența și fapta oamenilor. Dacă opera de artă nu mai are în vremurile noastre această forță, atunci artistul va trebui să-și caute alte mijloace: cuvîntul de la om la om, acțiunea și influența propriei prezențe, sau, în cazul celei mai urgente nevoi vreo faptă alarmantă pentru omenire: cum a fost fuga lui Tolstoi și sublima-i moarte.

În DAS HERMANN Bahr-Buch, Berlin, 1913

În românește de AMELIA PAVEL

WALTER GROPIUS

UN CENTRU DE CONSULTAȚIE ARTISTICĂ PENTRU INDUSTRII, MESERII ȘI MEȘTEȘUGURI

Dacă în vremurile vechi întregul volum de produse umane se realiza exclusiv manual, astăzi doar o extrem de redusă cantitate de mărfuri se mai produce fără a se recurge la ajutorul mașinii, deoarece strădania naturală de a face să crească productivitatea, prin introducerea mijloacelor auxiliare mecanice, este în continuă creștere. Dar această strădanie este pîndită, în mod logic, de pericolul unei aplatizări, care însă nu poate fi combătută decît de artistul a cărui menire pe lume constă în aceea de a ajuta la evoluția formei, folosind în acest scop, toate mijloacele moderne, începînd de la cea mai simplă unealtă și mergînd pînă la cea mai complicată mașină specială. Recunoscînd această realitate, formarea unei adevărate și strînse colaborări între comerciant și tehnician, pe de o parte și artist, pe de altă parte, devine pe zi ce trece o necesitate stringentă.

https://biblioteca-digitala.ro

Alături de cerințele desăvîrșirii tehnice și economice, în lumea tehnicii și a comerțului se face tot mai simțită o cerință fundamentală, aceea a frumuseții formelor exterioare. Este evident că azi nu ne mai putem mulțumi doar cu simpla sporire a numărului de bunuri pentru a putea culege roade pe terenul concurenței internaționale. Obiectele perfecte din punct de vedere tehnic trebuie să fie saturate, străbătute de idei, de forme care să asigure o particularitate perenă în multitudinea de produse similare, aproape identice care se fabrică în lumea întreagă. Meseriile și micile întreprinderi industriale nu și-au pierdut cu totul legăturile lor cu arta, dar fructificarea, dezvoltarea unor asemenea legături nu mai sînt suficiente și nu mai pot satisface cerințele moderne, fiindcă întreaga industrie se află azi în fața unei probleme capitale: aceea de a se preocupa în modul cel mai serios de problemele artistice care se leagă de producție. Producătorul de bunuri, fabricantul, într-un cuvînt, trebuie să fie conștient că marfa sa, în afara de acuratețea execuției cu mașina, trebuie să se impună și prin nobilele calități de care dădea dovadă produsul manufacturier. Numai în felul acesta străvechea idee a industriei — aceea de a înlocui pe cale mecanică realizările manuale — va ajunge la stadiul unei realități depline.

Atîta vreme cît industria va considera drept superfluă colaborarea ei cu arta, produsul mașinii va rămîne mai prejos, nu va avea decît valoare de surogat față de produsul manufacturier. În cercurile comerciale, ideea colaborării dintre producția industrială și munca spirituală a artistului a găsit un larg ecou. De aceea, de pe acum se tinde la o mai bună cunoaștere a calității acelor produse industriale care se realizează printr-o colaborare intensă și în formele cele mai variate, cu artistul. Este evident că numai dintr-o asemenea colaborare poate lua naștere acea comunitate de lucru trichotomică artist-comerciant-tehnician, care, organizată corespunzător spiritului vremii, va ajunge să înlocuiască pentru totdeauna factorii vechii munci individuale, deoarece artistul dispune, de capacitatea de a da suflet produsului mort al mașinii, forța sa de creație, aplicată în producția mașinală, va supraviețui asemenea unui ferment mereu viu. Colaborarea dintre artist și producătorul de bunuri nu va trebui să fie considerată un lux, ci o parte componentă, esențială, în realizarea unei industrii moderne. Este drept că adeseori se subapreciază valoarea forței artistice, poate și fiindcă fabricanții lipșiți de experiență, judecă problemele estetice sub aspect pecuniar. Ei socot adeseori că este suficient să dispună de cîțiva desenatori de modele, care, de capul lor, și în schimbul unui salariu lunar, stau zilnic cîte șapte sau opt ore în fața planșetelor și produc « o artă » lipsită complet de spirit, care însă este răspîndită în mii de exemplare în lume . . . E adevărat, doar cu greu se poate ajunge în posesia unor proiecte cu adevărat izbutite din punct de vedere artistic. Dar tot atît de adevărat este că, dacă tehnica invențiilor sau organizarea comerțului pretind existența unor capete luminate, independente, tot astfel pentru a exprima o serie de idei noi, însuflețitoare, care să vină în ajutorul unei invenții, este nevoie de personalități artistice.

Atîta vreme cît această părere va continua să străbată drumul îngust al înțelegerii, de pînă acum, producătorul de bunuri va privi cu neîncredere la artist, iar acesta, la rîndul său, îl va considera pe producătorul de bunuri drept un om lipsit cu totul de simțul artistic. Pentru a învinge toate reticențele reciproce, statul va trebui să creeze o instituție care, sub conducerea unor artiști și dublați de tehnicieni să caute să cîștige încrederea producătorului . . .

Într-o instituție astfel constituită, meșteșugul ar putea aduce o contribuție importantă la sprijinirea industriei, care să ducă la realizări, în stare să întreacă cele mai bune lucrări artizanale care au supraviețuit veacurilor. În sfera unei

https://biblioteca-digitala.ro

GERHARD MARCKS: Carte poștală pentru expoziția Bauhaus, 1923

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea instituţii ar putea prinde din nou viaţă acele comunităţi de muncă de care dispunea evul mediu şi în care arhitecţii şi meşteşugarii de toate gradele înţelegeau să colaboreze, să-şi aducă fiecare contribuţia la materializarea unor idei. Prin revivificarea unor asemenea colectivităţi de muncă, adaptată fireşte la lumea noastră, se va putea ajunge fără îndoială la recîştigarea unei unităţi de concepţie care mîine ar putea duce la naşterea unui *stil* nou.

1916.

UN NOU VIITOR MEŞTEŞUGARULUI

Scopul final al activităţii plastice este edificiul !

A împodobi un edificiu reprezenta cîndva cea mai nobilă misiune a artelor plastice ; ele constituiau o parte componentă a măreţei arte constructive. Astăzi, artele plastice lîncezesc într-o umilitoare modestie din care nu pot fi smulse decît printr-o reală colaborare şi interacţiaune a tuturor meşteşugarilor.

Arhitecţii, pictorii şi sculptorii trebuie să recunoască şi totodată să înveţe să recunoască multilateralitatea plăsmuirii unei construcţii, atît ca parte, cît şi ca întreg, deoarece numai în felul acesta operele lor vor fi din nou străbătute de acel grandios suflu arhitectonic, care s-a pierdut prin saloane.

Vechile şcoli, de artă nu sînt capabile şi nici nu pot crea o asemenea plăsmuire, deoarece arta nu poate fi învăţată. Aceste şcoli trebuie să se întoarcă în ateliere. Lumea de creatori de modele şi de artizani care desenează şi pictează doar, trebuie să devină din nou o lume a constructorilor. Dacă tînărul care simte în inima sa dragostea faţă de creaţia plastică, el va trebui să-şi înceapă cariera, ca odinioară, învăţînd un meşteşug, deoarece numai în felul acesta va putea evita primejdia de a deveni un damnat neproductiv şi nerealizat, un etern şi simplu diletant în ale artei. Dexteritatea în exercitarea unei arte nu poate fi păstrată decît practicînd un meşteşug în cadrul căruia pot fi create lucruri cu adevărat excelente.

Arhitecţi, sculptori, pictori, noi toţi trebuie să ne întoarcem la meserie ! Deoarece nu există « meseria de artist ». Între artist şi meşteşugar nu există deosebiri fundamentale. Artistul nu este altceva decît un meşteşugar elevat. Iar acea inspiraţie cerească în stare să ne aducă în situaţia de a crea prin propriile noastre mîini, opere adevărate, nu intervine decît arareori şi independent de noi. În schimb, eficienţa muncii nu trebuie ignorată de nici un artist. În aceasta rezidă izvorul originar al plăsmuirii artistice.

Să creem deci un nou viitor meşteşugarului, fără acea aroganţă discriminatorie de clasă, care voia să ridice un zid trufaş între meseriaşi şi artişti ! Trebuie să voim, trebuie să concepem şi trebuie să creem împreună edificiul viitorului, care ca plăsmuire, va aparţine deopotrivă arhitecturii şi plasticii şi picturii şi care, născîndu-se din mîini omeneşti, se va ridica pînă la cer ca un simbol cristalin al unei noi credinţe ce va să vină.

În româneşte de L. VOITA

https://biblioteca-digitala.ro

KARL SCHEFFLER

ARTĂ ȘI INDUSTRIE

În domeniul artei aplicate și în toate formele de arhitectură am trăit în ultimul deceniu experiența unei mișcări revoluționare, al cărei scop final este cel de a familiariza omul modern cu toate problemele esteticii aplicate, așa cum erau vechii greci familiarizați cu ele, și de a-l lăsa, în lucrurile firești, să acționeze cu o sinceritate binevoitoare. Cele mai multe din obiectele casnice, care slujesc confortului au și o funcție estetică: mobile, tapete, covoare, țesături, coperți de carte și multe alte obiecte despuiate azi de către artist de falsa strălucire decorativă și regîndite din optica unei funcționalități organice, interne. Terenul cîștigat este suficient de mare, pentru ca această muncă să nu mai poată fi pierdută. Situația este alta cu obiectele care se află la egală distanță de arhitectură și de industria de artă, care servesc deschis nevoilor noastre de viață în aglomerațiile urbane și care sînt produse ale industriei, ale căror forme le hotărăște inginerul. Aici este un domeniu unde artistul, care și-a propus ca din forma necesară să extragă pretutindeni forma frumoasă, nu a ajuns decît în mod excepțional. Sîntem de aceea în continuare condamnați fără speranță, să privim pilonii de fier ai podurilor de cale ferată drept niște coloane corintice în miniatură, să vedem stîlpi pentru firele electrice sau lămpi asemănătoare unor urîte ornamente de carte sau nereușite suporturi de steag; vagoane de tramvai electric care parcă și-au pierdut caii, casse de bani din fier transformate, din pricina ornamentelor turnate și a vopsitului în ulei, într-un fel de dulapuri de haine, felinare electrice, fie decorate cu frunze de acant din tinichea în același stil ridicol ca acela folosit în industrie pentru olițele de noapte populare imprimate cu coronițe de flori, sau fie de o urîțenie nudă, neîngrijită. Nicăieri însă nu ne apare lipsa de formă atît de jignitoare ca acolo unde inginerul îl cheamă în ajutor pe designer, abia după ce și-a încheiat socotelile privind problema funcționalității; căci nicăieri nu apare atît de adîncă contradicția dintre a fi și a părea. Tocmai fiindcă inginerul obține forma obiectelor din construcție matematică, din necesitatea și cerințele funcționalității, și fiindcă felul său de a lucra se apropie, cel puțin, într-un punct de cel al grecilor, (chiar fără a-și da seama, conștient, de acest lucru) și fiindcă opera caracteristic inginerească înseamnă adesea scheletul unor noi forme de frumusețe vie (vezi fantasticul concentrat al unui dinam, grația frustă a unei vele sau nervul elegant al unui vapor) coexistența viziunii inginerești cu cine știe ce fragment ornamental, mort, devine primejdioasă. . .

(Apărut în KUNST UND KÜNSTLER, 1907)

« Asupra copilăriei noastre apăsa plictiseala cenușie a imobilelor în care am crescut, în care nici un singur obiect nu poseda însușirile capabile să dea lucrurilor puterea de a iradia, ca și ființele vii, un fluid de simpatie și înclinare... Este o boală rea de care vrem să ne vindecăm. Din clipa în care am recunoscut o stare de urîțenie, cum n-a mai existat vreodată, s-a trezit în noi dorința de a ieși din acestă stare.

(H. van de Velde, Der neue Stil, in Die Neue Rundschau,
6 iunie 1906) cf. « Secession », Ex Haus der München 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

MAX BILL

CE ÎNSEAMNĂ PENTRU MINE «BAUHAUS»

Înainte de a veni la « Bauhaus » am lucrat la şcoala de artă aplicată din Zürich, dar lucrul acesta nu mă satisfăcea. Am venit la « Bauhaus » în primul rînd pentru a studia arhitectura, deoarece Le Corbussier îmi crease o adevărată stare de confuzie. Prima impresie a fost departe de a mă mulţumi, am fost chiar puţin dezamăgit, dar pînă la urmă am descoperit ceea ce căutam: claritatea.

Nu am dobîndit o nouă viziune asupra vieţii, în schimb viziunea veche şi-a găsit, într-o măsură din ce în ce mai mare, confirmarea şi anume că tot ceea ce mişună şi se agită este animat doar de cel mai cras egoism. Numai depăşind acest egoism, poţi descoperi acea înaltă cerinţă socială a omului: libertatea personală (a fi calfă înseamnă eliberare de spaţiu şi independenţă faţă de bani). Iată de ce tehnica prezintă o atît de mare importanţă. E adevărat că tehnica trebuie să-l elibereze pe om, atît doar că în sistemul capitalist, omul este mai subjugat ca oricînd.

Probabil că atunci cînd se va instaura cu adevărat libertatea personală, fiecare om va deveni propriul său artist, mai bun sau mai rău (decît este azi); unii vor face artă, alţii vor trăi prin artă.

Nu are nici un rost să părăseşti « Bauhaus » atîta vreme cît dincolo de ea lucrurile arată aşa cum sînt azi. Pentru mine « Bauhaus » este mult mai vastă decît pare în realitate: Picasso, Jacobi, Chaplin, Eiffel, Freud, Stravinsky, Edison, etc., fac parte, de fapt, din « Bauhaus ».

« Bauhaus » este o direcţie spirituală, progresistă, o modalitate de gîndire care ar putea fi numită religie.

https://biblioteca-digitala.ro

OMUL

În vara anului 1928 și în iarna lui 1928/29, Oskar Schlemmer a ținut un curs, obligator pentru cei din semestrul al treilea, și anume cu privire la studiul omului, după ce în iarna premergătoare inițiase un curs de desen figurativ cu tema: reprezentarea schematică a corpului omenesc. Independent de aceste cursuri, la Bauhaus s-a practicat în cerc restrîns și desenul de nuduri.

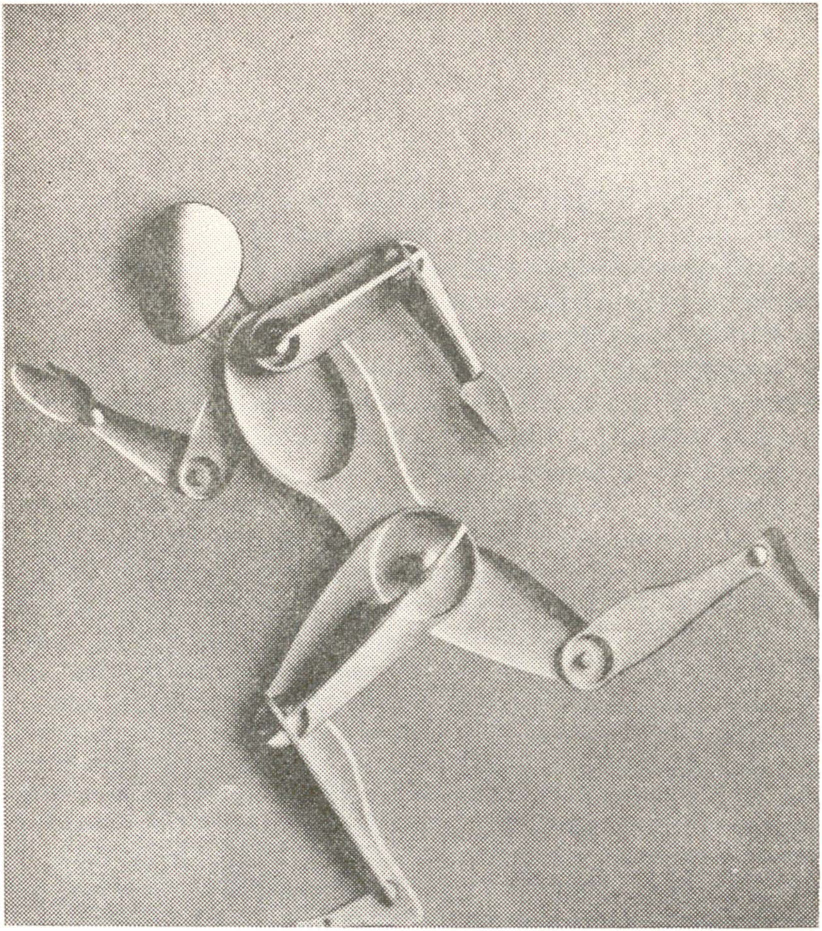
În cursul lui Schlemmer, omul era considerat drept o totalitate, o unitate perfectă între trup, suflet și spirit. O parte a cursului se ocupa de om din punctul de vedere al formei corpului, cea de a doua, din punctul; de vedere al biologiei, iar partea a treia, din punctul de vedere filozofic.

Însuși Schlemmer spunea în Bauhaus-Zeitschrift, nr. 2—3, 1928 că « cele trei părți ale cursului sînt dezvoltate alternativ și paralel în același timp, pentru ca, în cele din urmă, să iasă în evidență totalitatea care constituie noțiunea de om. În partea destinată reprezentării figurative au fost tratate schemele și sistemele lineare, cele plane, și cele plastic-corporale: dimensiunile normale, studiul proporționalității, măsurătorile făcute de Dürer, secțiunea de aur. S-a insistat apoi asupra dezvoltării legilor de mișcare, asupra mecanicii și cineticii corpului, atît în sine cît și în spațiu, fie că e vorba de spațiul natural sau cel cultural . . . Mișcările din timpul mersului, coregrafia de toate zilele duc la mișcări conștiente, constituite, la gimnastică și dans și în cele din urmă la forme artistice, scenice. Această parte a cursului se încheia cu analizareare reprezentărilor figurative atît în arta veche cît și în cea nouă. Partea referitoare la științele naturale, începea cu tainele lumii — eterul și plasma — și continua cu studiul celulelor și al nucleelor, nașterea și creșterea, viața și moartea. Organizarea articulațiilor în sistemul osos, organele interioare (și funcțiile acestora) erau explicate din punct de vedere biomecanic și biochimic . . . »

Se insista cu minuție asupra capacității de percepere prin simțuri. În ceea ce privește partea filozofică, aceasta îl concepea pe om drept « ființă gînditoare și sensibilă » într-o lume proprie de reprezentări și idei și în luptă cu diferitele concepții asupra lumii. Desenele și diagramele constituiau auxiliare ale expunerilor teoretice. Desenele de nuduri, subiectele, fiind înșiși participanții se practicau întotdeauna în ziua premergătoare cursului despre om.

În românește de L. VOITA

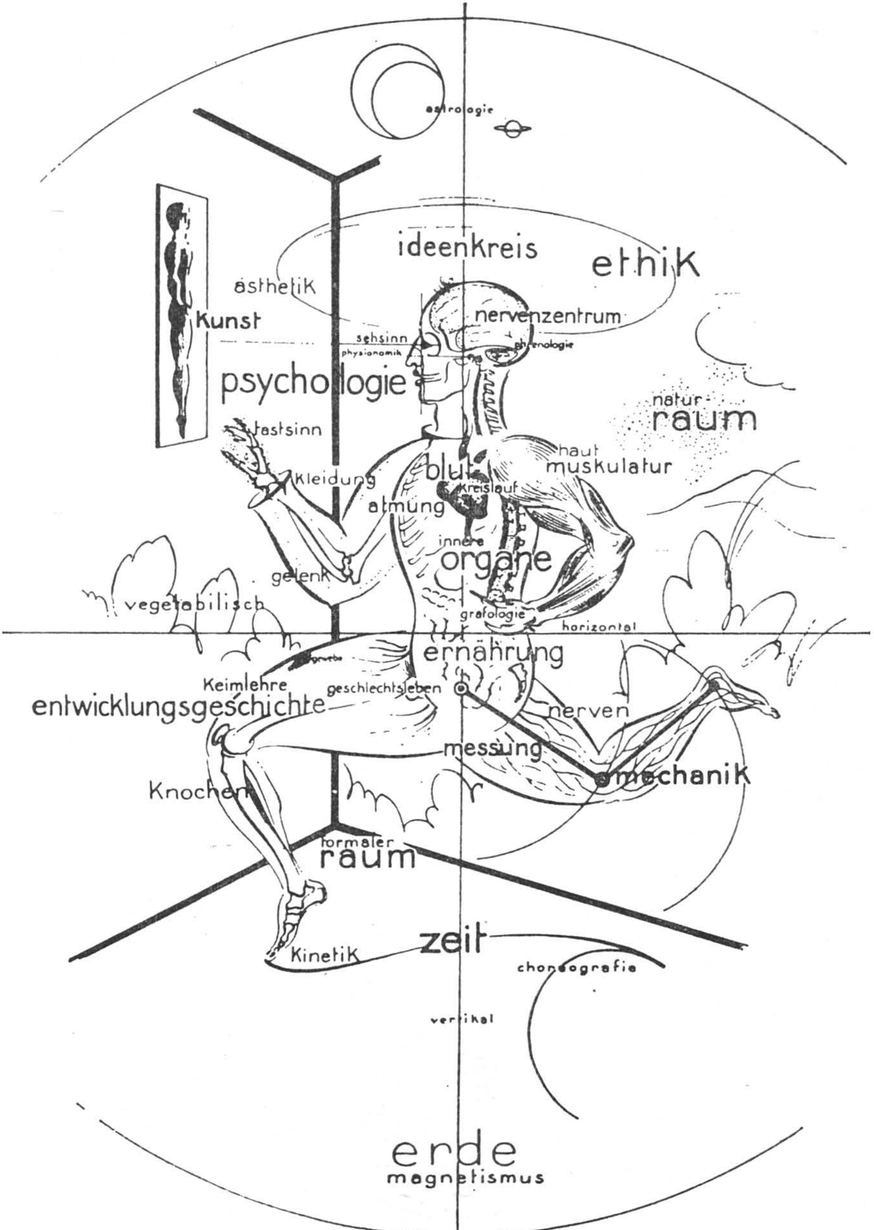
https://biblioteca-digitala.ro



▲
J. SCHMIDT: „Alergătorul", relief din lemn alb, 1932

OSKAR SCHLEMMER: „Omul" schemă pentru cursul de la «Bauhaus» ▶

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

FERNAND LÉGER

ARTIZANUL ȘI ARTISTUL

Cred că nevoia de frumos este mai răspîndită decît s-ar părea. De la copil pînă la noi cererea de Frumos este considerabilă și trei sferturi din gesturile și aspirațiile zilnice freamătă de această dorință. Funcționează și aci legea ofertei și a cererii; dar la ora actuală cererea se adresează îndeosebi *artistului profesionist* . . .

Am văzut nu de mult spectacolul Tîrgului de la Paris unde invenția țîșnește la fiece pas și unde efortul de punere în valoare a execuției este prodigios.

Sînt uluit cînd văd cum toți acești oameni care au organizat, de pildă, acele admirabile panouri de piese detașate, acele uimitoare jerbe de litere și de lumini, acele mașini puternice sau furioase,—nu înțeleg, nu simt că ei sînt adevărații, artiști, că ei au răsturnat toate datele plasticei moderne. Ei ignoră calitatea plastică pe care o creează . . .

Să presupunem totuși, așa cum spuneam mai înainte, că toată această mulțime de ingineri, de muncitori, de comercianți, de prezentatori, își dau seama de frumusețea pe care o făuresc și în care trăiesc. Cererea lor de frumos ar fi aproape satisfăcută: țăranul ar fi mulțumit de frumoasa secerătoare policromă, iar vînzătorul de armonia cravatelor sale. *De ce trebuie ca toată această lume să meargă să se extazieze duminica în fața tablourilor îndoielnice de la Luvru sau din altă parte? Dintr-o mie de tablouri sînt oare măcar două frumoase? Dintr-o sută de obiecte fabricate mai toate sînt frumoase* și rezolvă această dificultate a Artei: sînt frumoase și totodată *folositoare*.

Artizanul își redobîndește locul, pe care ar fi trebuit să-l păstreze întotdeauna, căci el este adevăratul creator, el este cel care, zilnic, cu modestie, în mod inconștient, creează și inventă aceste frumoase bibelouri, aceste frumoase mașini care ne fac să trăim. Inconștiența lui îl salvează. Imensa majoritate a artiștilor este odioasă datorită orgoliului lor de indivizi și a stării lor de conștiență: ei usucă totul. Numai în epocile de decadență s-a constatat asemenea hipertorfie hidoasă a individului la falșii artiști (Renașterea).

Faceți o plimbare prin saloanele Mașinei, căci mașina are și ea Saloanele ei anuale întocmai ca și Domnii artiști, mergeți să vedeți Salonul Automobilului, al Aviației, Tîrgul de la Paris, care sînt cele mai frumoase spectacole din lume. Priviți lucrul cu atenție: ori de cîte ori execuția este opera unui artizan ea este bună, ori de cîte ori este întinată de un profesionist e proastă.

Fabricanții n-ar trebui să părăsească niciodată terenul ca să se adreseze unor artiști profesioniști, *tot răul de aci pornește*. Acești oameni cumsecade își închipuie

FERNAND LÉGER, desen, detaliu ▶

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

că deasupra lor există o categorie de semi-zei care fac nişte lucruri admirabile, mult mai frumoase decît ale lor, şi care anual expun nemuritoare capodopere la Artiştii Francezi, la Salonul Naţionalei sau altundeva. Ei se duc la aceste vernisaje îmbrăcaţi în redingotă, şi se extaziază cu umilinţă în faţa unor imbecili care nu le ajung nici măcar pînă la gleznă.

Dacă ei ar putea face să se năruie stupida prejudecată, dacă ei *ar şti că ale lor sînt cele mai frmoase Saloane anuale de artă plastică*, ar face credit acelor oameni admirabili, pe care îi au în preajmă, *artizanii*, şi nu s-ar mai duce să caute într-altă parte nişte incapabili înfumuraţi care le măcelăresc opera.

Ce concluzie să tragem în definitiv din toate astea? Că artizanul este totul? Nicidecum. Cred că deasupra lui, cîţiva oameni, foarte puţini, sînt capabili să-l ridice în conceptul lor plastic la o înălţime care să domine acest prim plan al Frumosului. Aceşti oameni ar trebui să fie susceptibili de a considera opera artizanului şi aceea a naturii drept materie primă pe care să o ordoneze, să o absoarbă, şi să topească totul în capul lor cu un perfect echilibru al celor două valori, conştient şi subconştient, obiectiv şi subiectiv.

Viaţa plastică e teribil de primejdioasă, echivocul este perpetuu. Nici un criteriu nu este posibil, nu există nici un tribunal de arbitraj care să rezolve conflictul Frumosului.

Pictorul impresionist Sisley, căruia îi fuseseră prezentate două tablouri ale sale aproape identice, nu a putut spune care dintre ele era fals. Trebuie să trăim şi să creăm într-o nelinişte perpetuă, în acest continuu echivoc. Acel ce manipulează lucrurile frumoase îl ignoră; şi, în legătură cu asta îmi voi aduce întotdeauna aminte cum într-un an cînd făceam panotarea la Salonul de Toamnă, avusesem plăcerea să fiu vecin cu Salonul Aviaţiei care tocmai era pe cale să se deschidă. Răzbăteau prin pereţi lovituri de ciocan şi cîntecele oamenilor maşinei. Am trecut hotarul, şi cu toate că eram obişnuit cu asemenea spectacole, niciodată nu am fost mai impresionat ca atunci. Niciodată ochii mei nu se izbiseră de un contrast mai brutal. Lăsasem nişte enorme suprafeţe posomorîte şi cenuşii, pretenţioase în rama lor, pentru nişte obiecte metalice, dure, fixe şi utile, în culori locale şi pure, pentru oţelul cu varietăţi infinite, jucînd alături de roşul vermilion şi de albastru. Puterea geometrică a formelor domina totul.

Mecanicii mă văzuseră trecînd, ştiau că vecinii lor erau artişti, şi, la rîndul lor, mi-au cerut voie să treacă în partea cealaltă, iar aceşti oameni de treabă care în viaţa lor nu văzuseră vreun Salon de pictură, şi care erau curaţi şi fini, crescuţi în mijlocul unei materii prime frumoase, au rămas pironiţi de admiraţie în faţa unor opere pe care mă voi abţine să le calific.

Voi avea mereu în faţa ochilor un băiat de vreo şaisprezece ani, cu părul roşu ca focul, cu o vestă de dril albastră, nouă de tot, cu un pantalon portocaliu şi cu mîna pătată de albastru de Prusia, contemplînd cu beatitudine nişte

https://biblioteca-digitala.ro

femei goale în cadre poleite ; fără să aibă habar că în costumul lui de muncitor modern, în culori scînteietoare, el omora tot Salonul, iar pe ziduri nu mai rămăsese nimic altceva decît nişte umbre vaporoase în rame învechite ; puştiul strălucitor, care avea aerul să fi fost născut de o mașină agricolă, era simbolul expoziţiei de alături, al vieţii de mîine, atunci cînd Prejudecata va fi fost zdrobită.

În pictură, a creea obiectul frumos înseamnă a rupe cu pictura sentimentală. Un lucrător niciodată nu ar îndrăzni să livreze o piesă altfel decît netedă, polisată, sclivisită. Nimic nu este risipit, totul constituie un bloc. Pictorul trebuie să caute să realizeze tabloul curat, *îngrijit*. Primitivii se gîndeau la aceste lucruri. *Ei aveau o conştiinţă profesională*. Pictura este judecată la decimetru în timp ce mecanica este judecată la o zecime de milimetru. Artistul îşi pune sensibilitatea în slujba unei lucrări. Există lucrători și ingineri. Rousseau este un lucrător. Cézanne un mic inginer

...Orice *obiect creat* poate avea o frumuseţe în sine, la fel cum au toate fenomenele naturale de totdeauna admirate de oameni. *Frumosul* catalogat, ierarhizat, nu există. Frumosul se află pretutindeni, atît în ordinea cratiţelor de pe peretele alb al bucătăriei cît și într-un muzeu. Frumosul modern se confundă aproape întotdeauna cu necesitatea practică. Exemple : locomotiva, din ce în ce mai aproape de cilindrul perfect, automobilul care, din cauza nevoii de viteză este mai scund, s-a alungit, s-a centrat, a parvenit la un raport echilibrat de linii curbe și orizontale izvorîte din ordinea geometrică.

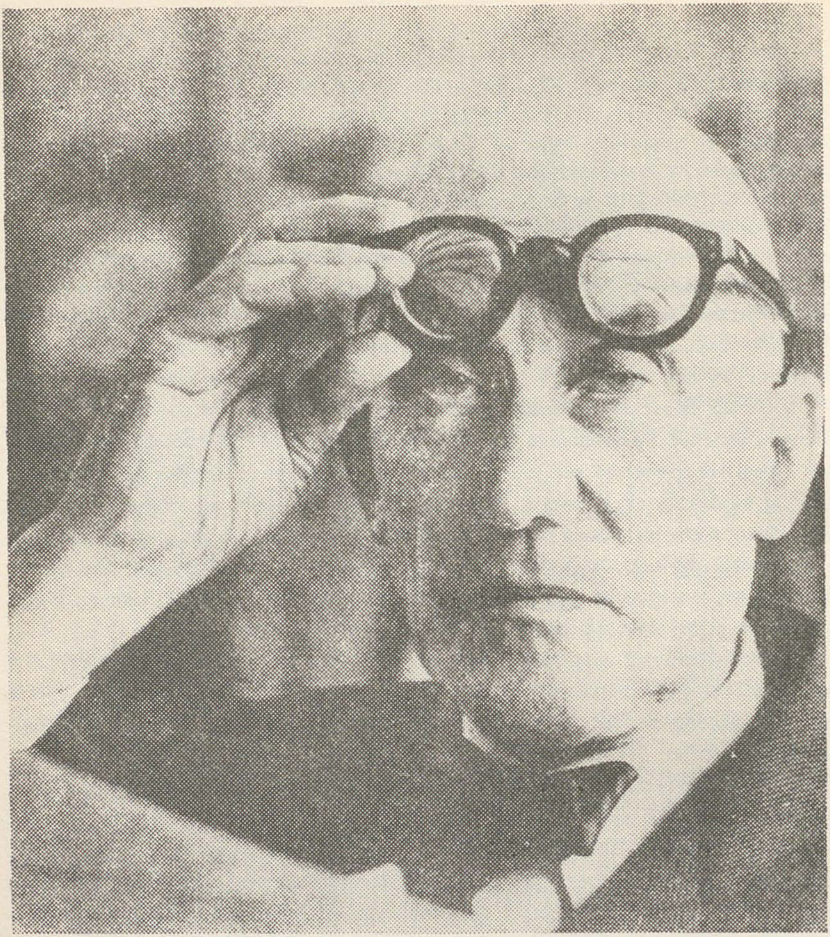
Forma geometrică este dominantă, ea a pătruns în toate domeniile, influenţa ei e vizuală și psihologică. Afişul rupe peisajul, contorul electric pe un perete omoară calendarul. Trebuie să folosim plastic toate aceste valori noi și să le căutăm echivalenţe.

...Preferinţele mele literare merg către oamenii care au un unghi vizual suficient de mare pentru a considera drama umană în totalitatea ei, *fără paveze la ochi*. Balzac, Dostoievski, sînt autori pe care îi citesc mereu cu același interes. Opera lor este o sferă din care o porţiune rămîne întotdeauna ascunsă ochilor mei. Ca să vezi trebuie să te roteşti. Şi atunci mă rotesc și întotdeauna găsesc ceva nou. Aceştia au simţul « groplanului ». Cinematograful viitorului merge și el spre *personificarea detaliului mărit*, spre individualizarea fragmentului, unde drama încolţeşte, se plasează, se agită. Cinematograful contribuie la acest respect al vieţii. Mîna este un obiect multiplu, transformabil. Înainte de a o fi văzut la cinematograf, nu știam ce este o mînă ! Obiectul prin el însuși este capabil să devină un lucru absolut, emoţionant, tragic.

(Din *L'ésthetique de la Machine*).

În româneşte de IRINA FORTUNESCU

https://biblioteca-digitala.ro



LE CORBUSIER

DECLARAȚII PERSONALE

https://biblioteca-digitala.ro

1 *ianuarie* 1934

Sînt atras de toate organizările naturale. Nu pot frecventa saloanele: sînt ani de cînd nu am mai fost văzut. Dar îmi dau seama că fugind de oraș, sînt mereu acolo unde sînt oamenii în curs de organizare. Caut sălbatecii nu pentru a găsi barbaria ci pentru a le măsura înțelepciunea. America sau Europa, țărani sau pescari, înțeleg: merg acolo unde oamenii practică lucrări folositoare în a-i hrăni și iau inițiative al căror efect este de a le ușura munca. Ei fac deasemenea tot ce trebuie pentru a obține fără cheltuială și efort bucuriile sociabilității, meserie, familie, colectivitate. Apreciez deci că, fiind arhitect și urbanist, am ajuns să învăț lucrurile meseriei mele de la om sau de la oameni.

(Din volumul SAVANTS DU MONDE ENTIER)

NICOLAS SCHÖFFER

ARTA ȘI SPIRITUL DE ECHIPĂ

De-a lungul întregii istorii, în ciuda războaielor, a revoluţiilor şi a persecuţiilor de toate felurile, artele au jucat un rol precumpănitor în societate. Dar începînd din secolul XVIII, ştiinţele au început să-şi ia avînt ; totuşi, artele îşi păstrează supremaţia şi disciplinele ştiinţifice şi artistice beneficiau de cuceririle lor reciproce.

După sfîrşitul celui de al doilea război mondial, s-a ivit o crudă realitate: ascensiunea neaşteptată a ştiinţelor care impun lumii cele mai profunde tulburări. Însemnătatea lor ia locul influenţei tradiţionale a artelor, decăzute într-un domeniu speculativ care le frînează libera evoluţie şi le transformă într-o monedă de schimb internaţională.

Constatăm astăzi două fapte caracteristice: pe de o parte, predominarea crescîndă a ştiinţelor, ascunzînd primejdii mortale (fizice ca şi spirituale) ; pe de altă parte stagnarea fenomenului-artă, într-un sector străin menirii sale, şi, prin urmare, rapida sa devalorizare morală şi socială.

Ne aflăm în faţa unor fenomene care urmau pînă atunci două căi paralele dar, pe neaşteptate, devin divergente. În realitate e vorba de o problemă de ritm, de orientare şi de sociologie, în sensul fenomenologic al termenului.

Nu-i încă un fenomen patologic. Pentru a normaliza situaţia ar trebui accelerată cadenţa progresului artistic, şi, smulgîndu-l din circuitul său viciat, să-i armonizăm ritmul cu acela al progresului ştiinţific.

Cît despre acesta, păstrîndu-i evoluţia rapidă, ar fi bine să introducem un sistem de control şi de colaborare internaţională ce ar suprima toţi germenii conflictelor şi autodistrugerii care ameninţă omenirea. Iată o problemă care — la urma urmelor — e secundară, căci nu există altă soluţie, în afară de aceea a raţiunii. În caz contrar, nu va mai fi deloc o problemă, căci protagoniştii vor dispare fără urme.

Plecînd de la problema stagnării artistice, e posibil să găsim soluţii care ar putea remedia ansamblul relelor în cele două sectoare de activitate omenească. În realitate, e de netăgăduit că precumpănirea fenomenului artă, într-o anume epocă, a provocat întotdeauna o elevaţie spirituală şi socială şi a trasat drumul progresului ştiinţific.

Astăzi, cînd situaţia s-a inversat, această reîntoarcere dezvăluie, după cum tocmai am spus — primejdii mortale. Deci e logic să ne gîndim că normalizarea raporturilor ritmice şi temporale dintre arte şi ştiinţe ar putea să echilibreze situaţia şi să depărteze aceste pericole.

Pentru aceasta, trebuie mai întîi să analizăm caracterul patologic actual al artelor, să stabilim diagnosticuri pentru fiecare din ramurile lor, să propunem terapeutici care le vor înapoia valoarea spirituală şi socială.

În primul rînd să vedem din ce epocă a început să se producă degradarea lor.

Coincide cu debutul creşterii tumultoase a ştiinţelor, adică în jurul anului 1912, dată ce corespunde cu explozia atomului, realizată de Rutherford.

Pictura începe să se transforme într-un obiect purtînd mai de grabă un mesaj personal şi personalizat al artistului despre viziunea lui despre lume, decît un

---

* Nicolas Schöffer: *Noul spirit artistic*, eseuri. Ed. De Noel Gonthier, Bibliothéque Meditations-Paris-1970. În curs de apariţie la editura MERIDIANE

https://biblioteca-digitala.ro

mesaj plastic şi social. Nu-i o întîmplare dacă această evoluţie coincide cu perioada cînd omul e în căutarea personalităţii sale, cînd Freud oferă prima cheie pentru a deschide străfundurile omeneşti, pînă atunci obscure.

Homo egocentricus e pe cale de a se naşte şi, pentru a-şi atinge ţelurile, îşi însuşeşte artele pe care le transformă în instrumente de vrăjitorie, — dar în acelaşi timp dînd o lovitură dublă, substituindu-le într-o oarecare măsură religiilor, riturilor colective religioase. Ce înseamnă reprezentarea unei opere în acele temple monstruoase care sînt clădite ca nişte catedrale, dacă nu un rit religios cu reguli bine stabilite? Căutăm zeificarea operei sau a artistului. Iată cîteva exemple a unor căi de bifurcare periculoase care provoacă un divorţ total între arte şi ştiinţe.

Acestea, între timp, descotorosite de o concurenţă stingheritoare, îşi continuă avîntul. Expansiunea lor continuă în mod logic şi automat urmînd procesul pragmatic care le e specific. Totuşi, impulsul instinctiv, — totdeauna firesc şi transcendent, impuls pe care îl dă arta progresului —, slăbeşte şi, astăzi, ne aflăm în faţa faptului împlinit care e supunerea fără condiţii la o dezvoltare materială schematizată la extrem, chiar pînă la absurd, care tinde să absoarbă toate datele energetice ale societăţii. Ce devin, în acest timp, artele şi artiştii ? Ei continuă, cu o bucurie masochistă, să se supună exigenţelor obscure ale speculaţiilor istorico-comerciale, desfătîndu-se în falsa zeificare şi în falsele lor plăceri estetice.

Perfid, ştiinţa propune tehnici minunate ele însele, dar foarte primejdioase în mîini inconştiente. Cinematograf, fotografie, reproducere magnetică sau gravată şi mai ales tehnicele audiovizuale ca televiziunea, — sînt pe cale de a duce pînă la capăt opera de paralizie generală care atinge domeniul artelor.

Cum să ieşim din impas ? De pe acum e prea tîrziu ?

Nu ! N-o cred . . . Nu-i niciodată prea tîrziu, şi o răsturnare spectaculoasă a situaţiei e totdeauna posibilă. Liberul arbitru n-a dispărut încă, şi un avînt viguros poate face să dea peste cap ordinea (sau dezordinea) stabilită.

Ce trebuie pentru aceasta ? Pur şi simplu să folosim datele tehnice şi spirituale ce ne stau la dispoziţie, să ne desprindem din « magma » colcăitoare a speculaţiilor care joacă un dans macabru în jurul artei cu inconştienţă şi prostie, să atacăm frontal problemele cu destulă energie pentru a depăşi primele obstacole, să ne însuşim maximum de mijloace, pînă cînd vom putea concura pe acelea puse la dispoziţia ştiinţelor. Putem chiar să le uzurpăm domeniul şi să schimbăm astfel poziţiile respective. E posibil să «transcendem » ştiinţele şi să realizăm ce era altădată o viziune imaginară, imediat anihilată de imposibilităţi materiale.

Într-adevăr, în domeniul artelor, ţinem seamă de opera realizată; imaginaţia cea mai fecundă nu lasă nimic viabil dacă nu izbuteşte să concretizeze opera la scara sa; acesta e principiul care trebuie să îndrume pe creatorii epocii contemporane.

Presiunea noilor energii, noilor posibilităţi, cu largi porţi spre necunoscut, transpunerea tuturor acestor experienţe pe plan social, folosind toate mijloacele de difuzare şi comunicare — rezumă programul care poate reda viaţă fenomenului-artă. Dar aceasta presupune transformări profunde:

1 — *Pe planul individual* al artistului, adică al comportamentului său ;

2 — *Pe planul colectiv*: poziţia socială a artistului şi situaţia artei într-o societate care tinde să devină o societate cu sisteme din ce în ce mai precise (ceea ce vrea să spună organizare prospectivă a evoluţiei şi integrarea artelor în societate, mai ales în raport cu organizarea timpului liber), şi, pe de altă parte, migrări periodice ale masselor ;

https://biblioteca-digitala.ro

3 — *Pe planul tehnic*: descătuşarea artelor de influenţa paralizantă a tehnicilor ancestrale, precum pictura de şevalet, sculptura volumelor, arhitectura rigidă şi legată de sol, organizarea închisă a sunetelor şi, mai ales, crearea de arte audiovizuale cu ajutorul electronicii, în aşteptarea altor tehnici;

4 — Delimitarea domeniului artei, scăpînd-o de toate « excrescenţele ».

I. Vremea artistului nebun, alcoolic, mai mult sau puţin vagabond, în permanent conflict cu mediul înconjurător şi cu societatea — şi-a trăit traiul. Artistul nou nu poate, nu trebuie să ignoreze ce se petrece în jurul lui; în adevăr, el e direct interesat de toate faptele însemnate din diverse domenii.

Astăzi, summa cunoştinţelor generale e atît de vastă, încît, fără o oarecare cultură, fără o anumită capacitate intelectuală îi e cu neputinţă să le înmagazineze şi să le orînduiască cu folos. Cînd spun cu folos, stărui asupra faptului că nu-i de ajuns să înregistreze doar aceste diferite fapte şi fenomene, ci trebuie să le orînduiască în memorie, să le fixeze; pentru ca în orice împrejurare utilă, prin asociaţie sau prin cataliză, să se poată produce o « fecundare » neprevăzută, provocînd adevărate reacţii în lanţ, şi îngăduind astfel instinctului de a se inspira din rezervoare adînci.

Dar toate acestea presupun inteligenţă; acea capacitate intelectuală, mai mult sau mai puţin subtilă îmbinată cu o cultură solidă, devenită apanajul oamenilor de ştiinţă. Aici, atingem din nou fondul problemei: Teilhard de Chardin zicea: « În univers nimic nu poate rezista avîntului îndreptat spre acelaşi ţel al unui număr îndeajuns de mare de inteligenţe grupate şi organizate ». Iată un adevăr de foarte mare însemnătate, deoarece explică evoluţia prodigioasă a civilizaţiei noastre tehnico-ştiinţifică.

În adevăr, lumea ştiinţifică, prin natura funcţiei sale, a mobilizat fără doar şi poate forţele intelectuale ale societăţii, a creat un adevărat limbaj cifrat de neînţeles pentru omul obişnuit, şi pentru a depăşi dificultăţile organizării ei, s-a scindat în ramuri specializate.

Prin largi difuzări şi comunicaţii permanente, lumea ştiinţifică menţine contacte, informează rapid, progresează tot mai mult distribuind raţional munca şi perfecţionîndu-şi vocabularul. Asistăm la formarea unei supersocietăţi de inteligenţe concentrate care devine din ce în ce mai conştientă de forţa şi posibilităţile ei.

Pentru prima oară în istorie, am văzut clar eficacitatea acestei puteri, cu prilejul intervenţiei lui Einstein pe lîngă Roosevelt şi în efortul colectiv făcut de grupul de savanţi atomişti, coalizaţi pentru a doborî nazismul. Un fapt istoric de o importanţă considerabilă ce înseamnă visul lui Platon pe cale de a se realiza. Această evoluţie ireversibilă nu poate fi primejdioasă decît în măsura în care o asemenea putere este, sau ar fi, înfeudată unor puteri morale şi inconştiente.

Am stăruit asupra fenomenului ştiinţei organizate, deoarece el a îngăduit ştiinţelor să se distanţeze de arte. Cele două cauze ale acestui dezechilibru sînt:

a/ înlăturarea sistematică a inteligenţei, sau mai degrabă a rolului inteligenţei în artă;

b/ lipsa de coordonare şi de comunicare, lipsa de spirit de echipă, fărîmiţarea activităţilor artistice, lipsa unui limbaj evoluat, şi, în sfîrşit, un conservatorism înverşunat, mai ales pe plan tehnic, care vădeşte cel mai adesea o regresiune.

În ce priveşte afirmaţiile mele despre inteligenţa şi cultura artistului nu trebuie să deducem de aici că rolul puternic şi primordial al instinctului trece pe un plan secundar; dimpotrivă îşi păstrează rolul dominant, dar încadrat, orientat de intelect; forţa lui va fi descătuşată deoarece va fi valorificată temeinic şi îndrumată spre căi productive. Intelectul eliminînd şi selectînd, instinctul va « alerga »

https://biblioteca-digitala.ro

liber în direcții fecunde, deschise spre neprevăzut şi imprevizibil. Intelectul odată ce va păşi şi va descoperi noul domeniu, va interveni şi în organizarea, făurirea şi valorificarea materiei brute puse la dispoziția creatorului.

Toate acestea presupun un alt individ ca artistul de altădată, nebun, extravagant sau alcoolic, asocial, căutînd cu disperare manierele care l-ar face cît mai anticonformist sau nihlist. Fără a tăgădui rolul însemnat pe care unii creatori de acest fel l-au jucat într-o perioadă cînd activitatea lor era utilă sau, necesară socotesc că acele timpuri au trecut, artistul trebuind să se adapteze sub raport social şi intelectual.

Din punct de vedere social, creînd opere integrabile, contrar *operelor-şoc izolate* ale predecesorilor săi, *care trebuiau să uimească fără a «construi» intelectual*. Integrîndu-se el însuşi în circuitul social, luînd contact cu diverse ramuri conducătoare ale activităților umane, şi făcînd să beneficieze de propria sa activitate ansamblul segmentelor societății active. Astfel va creea opere de mare amploare, pe măsura realizărilor tehnice, ştiințifice şi industriale şi îşi va relua rolul adevărat, datorită forței mesajului său.

Pentru a realiza toate acestea, el nu poate lucra singur ; trebuie să alcătuiască echipe de tehnicieni care să-l ajute prin cunoştințele ce le au despre unele procedee neartistice, complement necesar al tehnicii sale ; bunăoară concursul inginerilor, constructorilor, electroniştilor, arhitecților, etc. etc. îi este absolut necesar. Deasemenea trebuie să-şi asocieze diverse discipline artistice, de la muzică la plastică etc. şi să-şi creeze un limbaj specific al mijloacelor de difuzare şi comunicare corespunzătoare. Deci e necesar să obțină concursul specialiştilor, scriitorilor, reporterilor, specialiştilor în relațiile cu publicul, fotografilor, cineaştilor de televiziune.

2. Pe plan colectiv, devine absolut necesar să se creeze forme de artă care să nu fie numai la nivelul colecțiilor private, muzeelor şi sălilor de concert, ci să se ofere contemplării masselor.

Organizarea muncii îngăduie tot mai mult timp liber, concedii, week-end-uri prelungite şi de curînd asistăm, datorită dezvoltării şi socializării diferitelor mijloace de transport, la migrări sezoniere, care sînt cele mai mari migrări paşnice din istorie.

Astfel se produc adevărate « sudări » de masse omeneşti. Totuşi, centrele de interes artistic, aparțin aproape în mod exclusiv trecutului : muzee, castele, biserici, catedrale, spectacole de sunet şi lumină, festivaluri de autori vechi. E desigur foarte frumos, dar arta modernă n-are în mod practic nici un loc în aceste contacte masive cu publicul. Dealtminteri nu-i greşeala acestuia, ci a artistului modern care n-a ştiut să-şi cucerească locul său, şi n-a putut să producă opere susceptibile de a rivaliza cu acelea ale trecutului.

Pe măsură ce vor spori orele de răgaz, organizarea acestora va deveni una din problemele noastre cruciale. În adevăr, odată bunăstarea materială cîştigată, va trebui să ajungem la distribuirea echitabilă a bunurilor culturale ; iată adevărata problemă socială.

Bunăstarea materială e o stare prealabilă, un mijloc însemnat, dar secundar. Dreptul omului la bunurile culturale constituie adevărata aspirație socială spre care noi trebuie să tindem cu toate forțele.

Pe plan practic, înseamnă că trebuie să facem să se recunoască egalitatea acestui drept cu celelalte, prevăzîndu-se în toate programele sociale, în toate planurile şi organizațiile, în toate bugetele colectivităților (colectivități naționale, provinciale, municipalități etc.) subvenții la fel de mari cu alte diverse cheltuieli (ştiințifice, educative etc.). Nu mai pomenesc de bugetele militare care, nădăj-

https://biblioteca-digitala.ro

duiesc, vor dispare într-o zi şi vor fi atribuite unor cauze mai constructive. E vorba de o problemă politică în adevăratul înţeles al cuvîntului, adică fără nici un sens peiorativ. Aceste propuneri par utopice; totuşi mi se par logice, şi nu cred că voi avea mulţi adversari, în afară de acei care sînt interesaţi să menţină umanitatea într-o stare de abrutizare permanentă. Dar e sigur că aceştia sînt net în minoritate.

3. Pentru a atinge acest ţel, trebuie să rupem cu orice tendinţă regresivă atît pe plan conceptual cît şi pe plan tehnic. *Admiraţia cucernică faţă de trecut* e *la fel de sterilizantă ca şi ignorarea trecutului.* Ştim foarte bine că în fiecare epocă, operele de seamă au fost create cu tehnicile contemporane cele mai înaintate, atît de înaintate încît cu multă greutate ne explicăm tehnicile acelor care au constituit piramidele, ale primitivilor italieni etc. Ceea ce nu constituie un motiv pentru a crede că trebuie să ne oprim la ele, că, bunăoară, tehnica picturii de şevalet creată de Giotto sau sculptura în volume a grecilor din antichitate, reprezintă limita extremă a evoluţiei tehnice în arte.

E de netăgăduit că de la apariţia artei abstracte, asistăm la frecvente dar timide încercări de descătuşare tehnică, care, în cele mai multe cazuri, nu merg prea departe. Pentru motive cu desăvîrşire străine de artă, mai ales speculative (în sensul de bursă), tehnica perimată a picturii stăruie, şi abate din drumul lor o mulţime de talente, în timp ce în sculptură tehnica nu se schimbă decît pe plan formal.

În afară de cîteva rare şi geniale excepţii reprezentate prin opera unui Duchamp [1], a unui Moholy-Nagy, a unui Eggeling, a unui H. Richter, a unui Lenlye, asistăm la un tropăit posomorît şi la o producţie masivă de opere de o perfecţiune şi de un neo-conformism dezolante. Aceste opere abundă, fiind însoţite de o literatură delirantă, totul alimentat de ispita cîştigului. Totuşi, arta e în altă parte şi, ca totdeauna, într-un domeniu necomercial.

În timp ce artistul, aşa-zis de avangardă, n-are alt ţel decît să vîndă şi să satisfacă pe snobii speculanţi sau pe cîţiva pontifi ai negoţului de artă, — există alţii, destul de rari acum, care au curajul să « gîndească » arta, să creeze opere fără scop lucrativ şi, mai ales, să atace problemele arzătoare şi complexe pe care epoca noastră le pune neîncetat creatorilor.

În linii mari, noile probleme tehnice privesc: a/ materialele noi şi modul de a le folosi; b/ mijloacele tehnice noi ce pot fi folosite.

Există un net paralelism între etapele de penetraţie ştiinţifică ale omului în univers şi domeniile explorate de artişti, mai ales de plasticieni.

Două dimensiuni (fără perspectivă) în pictură, trei dimensiuni stilizate în sculptură au « tălmăcit » mai întîi omul, gesturile sale, mediul lui înconjurător imediat. Pe măsură ce mediul înconjurător s-a extins în pictură sau în artele bidimensionale, — s-a extins la fel şi cunoaşterea ştiinţifică. Pe măsură ce morfologia sculpturii devine mai precisă, ştiinţele umane progresează.

În această lentă penetraţie a universului, trebuie să trecem în primul rînd prin materia ce cade sub simţurile noastre (organică sau anorganică). Ştiinţa ca şi arta şi-au concentrat principalul efort de investigare asupram ateriei ce cade sub simţuri pînă la sfîrşitul secolului XIX, epocă cînd începe cealaltă etapă, care e spaţiul.

Ştiinţa e pe cale de a-i cunoaşte tainele, artele la fel.

---

[1] Marcel Duchamp, pictor francez, născut în 1887. Influenţat de cubism, a jucat apoi un rol însemnat în mişcarea dada şi suprearealism. (n. tr.)

https://biblioteca-digitala.ro

Dar, de pe acum, două etape ulterioare apar; sînt lumina şi timpul. Artele, prin natura însăşi a investigaţiilor sale, trebuie să folosească aceste materiale viitoare, dacă nu de pe acum prezente, cu mai multă libertate, cu mai multă îndrăzneală, fără să ţină seama de experimente anterioare şi de legi logice ale progresului ştiinţific.

Nu-i prematur să afirmăm că materialele actuale ale artelor sînt materiale imateriale în aparenţă, sau dacă vrem, materiale uşoare precum spaţiul, lumina, timpul. Ceea ce explică prodigioasa expansiune a tehnicilor artistice, care precum muzica, cinematograful, televiziunea, folosesc unul sau mai multe dintre ele.

Dar nu-i de ajuns să schimbăm materialele, există şi o schimbare în concepţiile de bază care determină creaţia. Minunatele « spărturi » pe care omul le-a făcut în edificiul primar al cunoştinţelor sale dezvăluie căi şi perspective în număr infinit, adevăruri multiple şi « deschideri » chiar în « deschiderile » înseşi, şi o totală neputinţă de a reclădi un univers închis cum era acela de odinioară. Omul trebuie să se adapteze la noţiunea de cunoştinţe deschise unde domnesc indeterminismul şi nesiguranţa. Astfel, în arte, formele « se deschid », indeterminismele pătrund, şi noi raporturi rodnice se stabilesc între structuri şi incertitudini, desţelenind căi asupra unor posibilităţi prodigioase.

Trecerea de la « formele închise » la « formele deschise » constituie marele eveniment al istoriei artei moderne. Fără această trecere, nu mai există posibilitate de progres, adică de adevărată creaţie artistică, care e atît născocire cît şi creaţie pură.

Dar pentru a pătrunde în această lume a formelor deschise, trebuie să avem unelte, mijloace. Aceste mijloace nu lipsesc; trebuie numai să avem curajul să le sesizăm şi să le folosim. Printre acestea cel mai extraordinar este electronica.

Introducerea electronicei în sensul de «deschidere» a formelor pune fireşte numeroase probleme tehnice şi materiale totodată. Aceste probleme se pot rezolva; am încercat eu însumi de mai multe ori, şi cu succes. Unele grupuri de muzicieni pot afirma la fel.

Desigur, pentru a-ţi însuşi aceste tehnici, trebuie să părăseşti turnul tău de fildeş. Fără echipă şi fără spirit de echipă, n-ai nici o şansă să reuşeşti. Artistul nu-i electronician; disciplina sa mintală, cunoştinţele lui sînt cu totul diferite, dar el are nevoie de electronician, după cum îi sînt necesari şi alţi specialişti . . .

Pe această cale, ştiinţa se pune în serviciul artei pentru binele cel mai deplin al fiecăreia.

4. Se înţelege de la sine că asemenea realizări şi cercetări nu sînt lipsite de abuzuri, dînd naştere la ceea ce voi numi paraziţi. Unii încearcă să facă să fructifice imediat anumite « inovaţii »; înjosindu-le, comercializîndu-le, ei pun noile tehnici în slujba unor interese mai mult sau mai puţin sordide. Observăm aceasta mai ales în cinematografie şi televiziune şi în alte domenii.

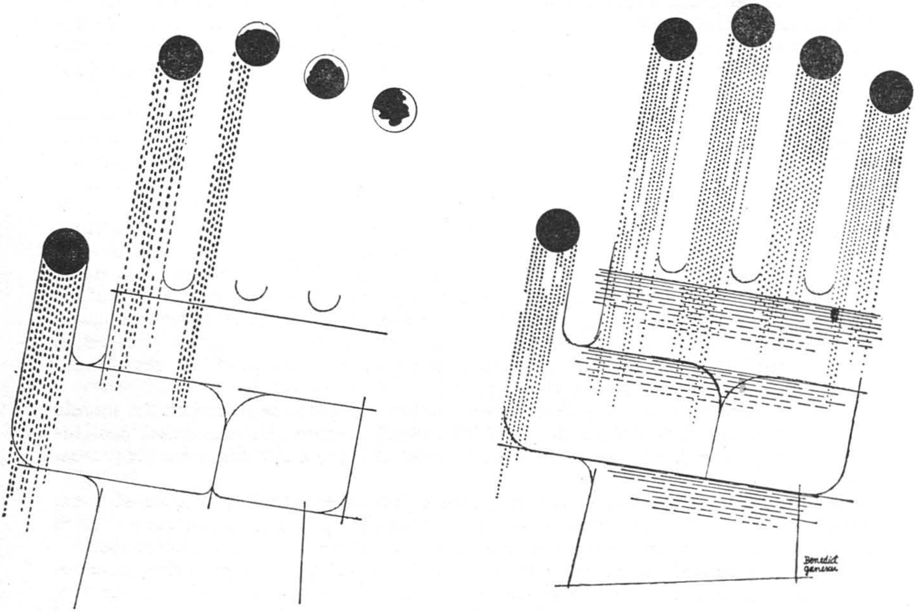
Din fericire aceste excrescenţe n-au viaţă lungă şi reprezintă obligatoriul deşeu al oricărei producţii omeneşti. Deci să ştim să deosebim şi să vedem limpede. Să ne străduim să devenim stăpînii unei situaţii ce pare să se schimbe primejdios, dar care, în acelaşi timp, printr-o curioasă contradicţie, ne deschide căi noi de salvare.

1961

În româneşte de ALEXANDRU BACIU

Desen de BENEDICT GĂNESCU ▶

https://biblioteca-digitala.ro



AMELIA PAVEL

ARTA ÎN ERA FUNCȚIONALITĂȚII TEHNICE

[redacted]

Mulți consideră cu uimire fenomenul de reînviere a interesului pentru mișcarea Art-Nouveau-ului, a Jugendstilului. Ce semnificație, se întreabă ei, ar putea avea această modă — ceea ce o socotesc unii că este — modă care vrea să readucă în circulație gustul pentru lumea de forme iscată, în eflorescența ei complicată, din îndepărtatele neliniști ale începutului de veac? Iată însă că studiile proiectate în ultimii ani asupra perioadei Art Nouveau-ului au dezvăluit aspecte care abia astăzi, privite din perspectiva convertirii social-active a unor valori estetice tradiționale, își dobîndesc adevăratul lor înțeles. Revenirea în actualitate a contextului în care procesul acestei convertiri a cunoscut unul din momentele lui decisive, ni se înfățișează astfel ca un gest de recunoaștere în istorie, de identificare spirituală

https://biblioteca-digitala.ro

a surselor unor preocupări devenite pentru umanitatea de astăzi şi pentru societatea socialistă îndeosebi, probleme fundamentale, de viaţă şi nu numai de cultură.

Într-adevăr, conceptul de artă integrală, sinteză a unor experienţe de viaţă socială din care creşte limpede ideea că valoarea estetică nu poate fi valoarea supremă, dar că poate avea puterea de a le anima pe toate celelelte, că este factor catalizator de prim ordin fiindcă deschide accesul la izvoarele cele mai pure, mai adînci şi mai autentice de energie spirituală, a apărut în modalităţile lui moderne prin intermediul Art Nouveau-ului. Activismul energetic tradus în artă este un fenomen care face parte din programul estetic al mişcării Art Nouveau, şi de aici porneşte, ramificîndu-se, către alte zone ale vieţii artistice moderne, pe de o parte către expresionism şi apoi către futurism, pe de alta către constructivism şi acţiunile *Bauhaus*-ului. Deşi originea conceptului de artă integrală cu funcţie socială şi ideea de artă în cotidian corespunzătoare realităţilor moderne ale cotidianului vizual, în permanenta metamorfoză impusă de tehnică este mai veche decît momentul Art Nouveau-ului, totuşi adîncimea şi suportul filozofic al conceptelor respective s-au afirmat abia prin gînditorii şi practicienii a căror activitate a avut tangenţe cu Art Nouveau. Citâm dintre ei pe: belgianul Henry van de Velde, în primul rînd ; tot pe belgianul Victor Horta, pe decoratorul englez Charles-Rennie Mackintosh, pe arhitecţii austriaci Olbrich, Iosef Hoffmann, Otto Wagner, pe teoreticienii germani Herman Muthesius, Karl Scheffler, contele Harry Kessler, pe criticul şi scriitorul austriac Hermann Bahr, etc. Gîndirea lor despre experienţa estetică în condiţiile vieţii moderne indică aluviunile teoretice şi artistice foarte diverse, chiar contradictorii uneori, dar cu atît mai rodnice, care au contribuit la transformarea unor preocupări în realităţi artistice şi sociale de mare amploare.

Într-adevăr, în punctele de vedere exprimate de ei, şi nu odată şi de artişti care au aparţinut acestei aripi activiste a Jugendstilului, — ecourile vitalismului, din mai multe izvoare venind, concentrate pe plan estetic în foarte pregnantele formulări ale lui Guyau, se încrucişează cu glasurile programului care cer democratizarea culturii şi cu aspiraţiile simboliştilor de a ajunge, prin artă, la adevărurile supreme. O teofanie a frumosului, practicizat pe măsura omului modern activ, înţeles ca sursă energetică prin plurivalenţa forţelor lui ; maieutică a viitorului şi terapeutică a trecutului, instrument de cunoaştere şi acţiune în acelaşi timp, se conturează din definiţiile numeroase ale ideii de frumos încercate în epocă. Iată-l pe Guyau declarînd că: « În cele din urmă, credem noi, frumosul poate fi definit: o percepţie sau o acţiune (s.n.), care stimulează în noi viaţa concomitent sub cele trei forme (sensibilitate, inteligenţa şi voinţă) şi produce bucurie prin conştiinţa rapidă a acestei stimulări generale » conchizînd: « Tot ceea ce nu atinge viaţa însăşi, rămîne în afara frumosului ». În acest context al esenţelor, gravitatea frumuseţii se afirmă de la sine: « Nimic mai puţin estetic decît frivolul » scrie vitalistul convins Guyau, convins implicit şi de sensurile etice ale bucuriei estetice. Despre caracterul activ al frumuseţii ne vorbeşte şi Ernst Ludwig Kirchner, unul din expresioniştii de primă oră la ceasul interferenţelor pronunţate dintre Art Nouveau şi expresionism: « Se răspîndeşte in lume o nouă frumuseţe care nu mai stă în unicitatea obiectului individual ». Experienţa vieţii urbane, a metropolei moderne (ideea există întocmai şi la Van de Velde) îl duce pe Kirchner la concluzia că elementul nou al mişcării, al acţiunii creatoare caracteristice urbanismului «tehnicizat modern» ridică tensiunea sentimentului de viaţă, în care-şi află originea opera de artă ».

Faptul că « frumuseţea este acordul deplin dintre materie şi spirit », este reamintit cu insistenţă de Iosef Hoffmann care face din acest citat motto-ul unui

https://biblioteca-digitala.ro

model arhitectural expus la Kölner-Werkbund. Accentul pus pretutindeni pe rolul materiei — şi în această privinţă un text al lui Van de Velde poartă semnele unei adevărate ode — are însă trăsături precis legate de noile atribute şi înfăţişări ale materiei în universul ştiinţei şi tehnicii moderne, al cărei viitor curs senzaţional, artiştii şi gînditorii mai sus numiţi îl intuiau. Aici se află unul din punctele care diferenţiază fundamental viziunea activă a lui Ruskin şi Morris, de gîndirea aripii practiciste a Art-Nouveau-ului. Într-adevăr, momentului reactiv faţă de o presupusă « invazie » a tehnicii, şi a uniformizărilor vieţii citadine derivate din ea, moment care identifică o misiune superioară în salvarea gestului artizanal, răspunsul Art Nouveau-ului este dimpotrivă cel al sincronizării, cu perspectivele ştiinţei, Este semnificativ că la Darmstadt, de pildă, poarta centrală a expoziţiei Künstler-Kolonie — din 1901 — avea de o parte şi de alta două statui: Arta şi Ştiinţa. În 1896 pe un panou de aramă bătută, expus la Londra, Mackintosh, care în bună măsură, chiar în proiectele sale de mobilier şi interioare gîndite în sensul unei desăvîrsite funcţionalităţi, rămîne totuşi credincios ataşamentelor simboliste, scrie: « Arta şi literatura îşi caută inspiraţia în arborele Cunoşterii şi al Frumuseţii ». Este aici, confirmată convingător de practica creaţiei lui Mackintosh, o propunere de a proclama şi semnificaţiile extraestetice ale artei, iar dintre ele în special pe cele, atît de amplu şi de complicat împletite la finele secolului al XIX-lea, cu experienţa estetică, şi anume pe cele din lumea valorilor cunoaşterii.

Dar dacă arta poate fi un mijloc atît de puternic de a înfrînge primejdiile tehnicizării şi în acelaşi timp un atît de rodnic adjuvant şi de subtil interpret al avantajelor ei, atunci rolul social al artei în condiţiile noi ale industrializării şi tehnicizării, capătă de la sine un relief deosebit, iar artistul devine « un instrument de măsurat capacitatea creatoare a omului », cum se exprimă într-o terminologie caracteristică energetismului epocii, Dilthey.

Despre sentimentul mîndriei de a fi artist, înţeles în felul unei misiuni active, ne aduc mărturii evocatoare o serie de manifeste-program şi adevăratele lupte teoretice duse de figuri care încarnează noua alianţă între artă şi tehnică. Emile Gallé, decoratorul, va folosi literal termenul, atunci cînd va scrie că « artistul este un apostol al culorii, al liniei, al frumuseţii, un misionar delegat de natură spre a merge în cetăţile moderne, adevărate mormane de urîţenie întristătoare şi demoralizante ». Aceste cuvinte le spune fondatorul secţiei din Nancy, a Ligii Drepturilor Omului, militantul convins pentru alianţa dintre producţia industrială şi opera de artă, pentru recîştigarea unor raporturi fireşti între natură şi cultură. Teoreticienii Şcolii din Nancy vor adopta ca program concluzia că, «studiind în acelaşi timp ca naturalişti, decoratori şi industriaşi veşmintele colorate care în natură îmbracă toate fiinţele vii, cu scop utilitar adaptat fiecărei individualităţi în parte, ca şi mediul în care ele trăiesc, se ajunge la ideea că locuinţele noastre trebuie să beneficieze de efecte noi în acord cu imensele armonii înconjurătoare ». Este de subliniat faptul că teoreticienii proeminenţi ai momentului sînt arhitecţi sau decoratori ; şi că în măsura în care se poate vorbi despre o doctrină a Art-Nouveau-lui ea are caracterul expunerii unei « praxis » de vastă perspectivă. În faţa figurii Arhitectului exaltat şi vizionar, dar cu optimismul caracteristic omului activ, lui « homo faber » — figură al cărei cuceritor reprezentant ne apare Henry van de Velde, aşa cum îl surprind în pătrunzătoare portrete Kirchner şi Edvard Munch, — chipul dandyului « fin de siècle » păleşte. Orgoliul lui rămîne un orgoliu narcisic, de autoportret, care a fost numai provizoriu omologat de istorie. În timp, semnificaţia reală a căutărilor şi aspiraţiilor unei epoci, se verifică prin urmările lor concrete şi prin supravieţuitorii ei : adevăratul prinţ al începutului de secol a fost nu de mult descoperit ; nu era estetul, aşa cum multă vreme se crezuse, ci Realizatorul, der

https://biblioteca-digitala.ro

« Leistungsmensch » cum spun germanii, omul faptei. Aceasta este forma de conştiinţă prin care artiştii s-au învestit ei înşişi cu misiunea de a dezvolta un idealism al muncii, cu evidente trăsături etice, tinzînd spre funcţionalitatea generală a cadrului de viaţă destinat unei societăţi de făuritori. Apare elocventă aici comparaţia între felul cum de pildă Sarah Bernhard sau Robert de Montesquiou, personajul simbol al estetismului « fin de siècle » îşi amenajează interioare de locuit în care obiectul nu mai are decît derivat un rol funcţional şi nu-l mai păstrează nici pe cel ornamental, ci este gîndit ca valoare sugestivă ; şi felul în care problema interiorului şi a esteticii obiectelor destinate vieţii cotidiene, îi preocupă pe arhitecţii şi decoratorii Jugenstilului, ba chiar, culme a ireductibilităţii forţelor istoriei, pe adversarii acelor arhitecţi şi decoratori, de pildă Adolf Loos. Pentru toţi noţiunea de funcţionalitate devine un stindard etic ; simplitatea, un ideal spiritual. Problema ornamentului dobîndeşte implicaţii extra-estetice şi suscită discuţii care depăşesc mult cadrul artei decorative. « Ornament şi infracţiune » se numeşte cartea din 1908 a lui Adolf Loos, care a marcat un moment în istoria artei decorative. Se povestesc anecdote cu privire la preţul obiectelor de interior : cu ornament — 30 lire sterline, 35 fără ornament. Despre amploarea preocupărilor în legătură cu problema cadrului de viaţă al omului modern, făuritor de istorie, punct expresiv de intersecţie între dinamismul naturii şi dinamismul culturii, ne vorbesc adevăratele confrerii internaţionale de artişti decoratori stabilite în perioada respectivă. Numeroase grupări naţionale s-au ivit în jurul unor expoziţii cu caracter de colaborare internaţională, mai toate avîndu-şi şi revistele lor, publicaţii ilustrate, tot cu colaborare internaţională, care au însemnat şi ele un important mijloc de circulaţie a ideilor : Künstlerhaus-ul vienez, unde se organizau expoziţii împreună cu membri ai Secesiunii din München şi ai Uniunii artiştilor din Düsseldorf, cîţiva ani mai tîrziu « Wiener Werkstätte », inspirată ca structură organizatorică de asociaţia « Guild of Handicraft » al arhitectului şi scriitorului Ashbee, avînd drept scop « să stabilească legătura dintre public, artişti şi artizani prin fabricarea unor obiecte uzuale simple şi bune avînd ca principiu de bază utilitatea lor » ; grupul Pan devenit celebru prin revista cu acelaşi nume, grupul belgian « La libre Esthétique », moştenitoare a lui « Cercle des XX », grupul artizanal rusesc al prinţesei Tenişeva, « Grupul celor patru » din Glasgow, nucleu condus de soţii Mackintosh, care colaborează cu Societatea Art and Crafts a lui Walter Crane, şi este primit în 1900 în mod triumfal la Viena şi unde întreaga secţie englezească avusese un imens succes. Precizia artizanală a lui Ashbee şi sistemul de forme al lui Mackintosh, de o eleganţă simplă şi hieratică, socotite de revista « Studio » ca avînd o « notă ritual magică », s-a bucurat de un deosebit ecou. Influenţa viziunii lui Mackintosh asupra şcolii vieneze şi, prin ea, asupra mişcărilor corespunzătoare din alte ţări ale Europei, s-a concretizat în opere memorabile. Între exemplele cele mai ilustre se numără astfel Villa Stoclet din Bruxelles, ridicată de Josef Hoffman în 1905-1911, şi « Hochzeitzturm-ul din Darmstadt, opera lui Olbrich. Un ecou al acestor influenţe îl oferă şi seria de clădiri constituind Die Künstler Kolonie (Colonia de artişti) din acelaşi oraş, opera lui Peter Behrens, reprezentantul aripii extrem raţionaliste a mişcării, cel care cu prilejul marei expoziţii internaţionale de artă decorativă de la Torino din 1902, prezenta în pavilionul german grupa de obiecte pe care o intitulase « Casa puterii şi a frumuseţii ». Peter Behrens va fi părintele pedagogic al lui Gropius, Mies van der Rohe şi, pînă la un punct, al lui Le Corbusier. Preocupări similare de teoretizare şi susţinerea artei în cotidian se dezvoltă la Hamburg, unde unul din fondatorii Muzeului de arte decorative din localitate, Justus Brinkmann, scrie în catalogul unei ample expoziţii internaţionale de afiş la care participă Beardsley, Toulouse Lautrec, Walter Crane, Mucha, Grasset şi alţii : « Arta trebuie să fie accesibilă

https://biblioteca-digitala.ro

oricui. Ea trebuie să aducă tuturor înnobilare și bucurie și nu numai celor care pot cumpăra opere de artă sau au răgazul necesar pentru a le vizita în galerii. Spre a atinge un asemenea scop este necesar ca arta să coboare în stradă și să-și încrucișeze drumul cu cel al miilor de muncitori cărora nu li se poate oferi nici timp, nici bani».

Este de reținut însă în tot acest du-te-vino de opinii, de grupări și regrupări, în toată această circulație de motive vizuale și de gîndire, că problema artei ambientale și conceptul de artă în cotidian nu există în stare pură — nici n-ar putea exista — ci se desfășoară într-un întreg sistem de interferențe care uneori converg spre realizarea acelorași scopuri, alteori dimpotrivă, par a le contrazice. Exemplele sînt numeroase: este destul să relevăm chiar componența numelor mai sus citatei expoziții hamburgheze, gîndită ca un imbold de propagandă al « artei pentru toți ». Sau să ne gîndim la colaborarea dintre puristul Josef Hoffmann și pictorul Gustav Klimt, autorul frescelor pe tema triumfului muzicii propuse pentru hall-ul din paviliomul secesiunii de la Viena, în care a fost expusă în 1902 statuia lui Beethoven de Max Klinger. Fresca este una din cele mai excentrice și complicate opere ale lui Klimt, la intersecția dintre un simbolism încifrat, un expresionism care-și lasă frîu total impulsurilor; totul încărcat cu elemente pe care le-am numi azi de viziune suparealistă, și cu alte elemente de interpretare din ornamentica extrem-orientală. Mai echilibrat concepută dar nu mai puțin depărtată de gîndirea arhitecturală a lui Hoffmann este pictura comandată tot de el lui Klimt pentru Palatul Stoclet din Bruxelles. Contradicții asemănătoare întîlnim și la Gallé, Grasset, Frank Brangwyn, Alphonse Mucha. Ele rămîn totuși numai contradicții stilistice; în punctul lor de plecare teoretic, intențiile se întîlnesc: captarea surselor de energie psihofizică din care expresia țîșnește cu toată forța ei naturală, ajutată de artist să-și metamorfozeze dinamismul în semnificație practică și, pe această cale, să dobîndească acces la semnificația și eficiența socială. N-ar putea fi o coincidență faptul că un psiholog de talia lui Ludwig Klages, în celebra sa lucrare « Handschrift und Charakter », discută problema scrierii în aceeași constelație de idei, urmărind felul în care mișcările organice parcurg drumul către gestul social ca expresie iradiantă și eficace.? Apropierea este cu atît mai legitimă, cu cît în toată zona Art Nouveau-ului problema expresiei este privită, indiferent de genul de artă în cauză, ca o problemă a liniei, a trăsăturii.

Personalitatea care a încarnat în toată creația și activitatea ei aceste contradicții — reale sau aparente — și le-a rezolvat așa cum nici o teorie ci numai o personalitate le poate rezolva, a fost Henry van de Velde (1863-1957). Entuziast aderent al mișcării pentru întronarea artelor decorative și a arhitecturii pe locul de avangardă al umanismului modern, Van de Velde, afiliat grupării « La libre Esthétique », este unul din primii conferențiari ai Universității populare belgiene, deschisă la Bruxelles în 1894 și în cadrul căreia prezintă ciclul de prelegeri: «Artă, industrie, ornament». Orientarea politică a tînărului artist rezultă cu destulă claritate dintr-un articol publicat în « Avenir Social » din 2 iunie 1896 — revista Partidului muncitoresc belgian — și unde Van de Velde scrie: « Marea industrie nu va putea niciodată, atîta vreme cît se va afla în mîinile financiarilor burghezi, să creeze decît produse care să placă acestor financiari burghezi ».

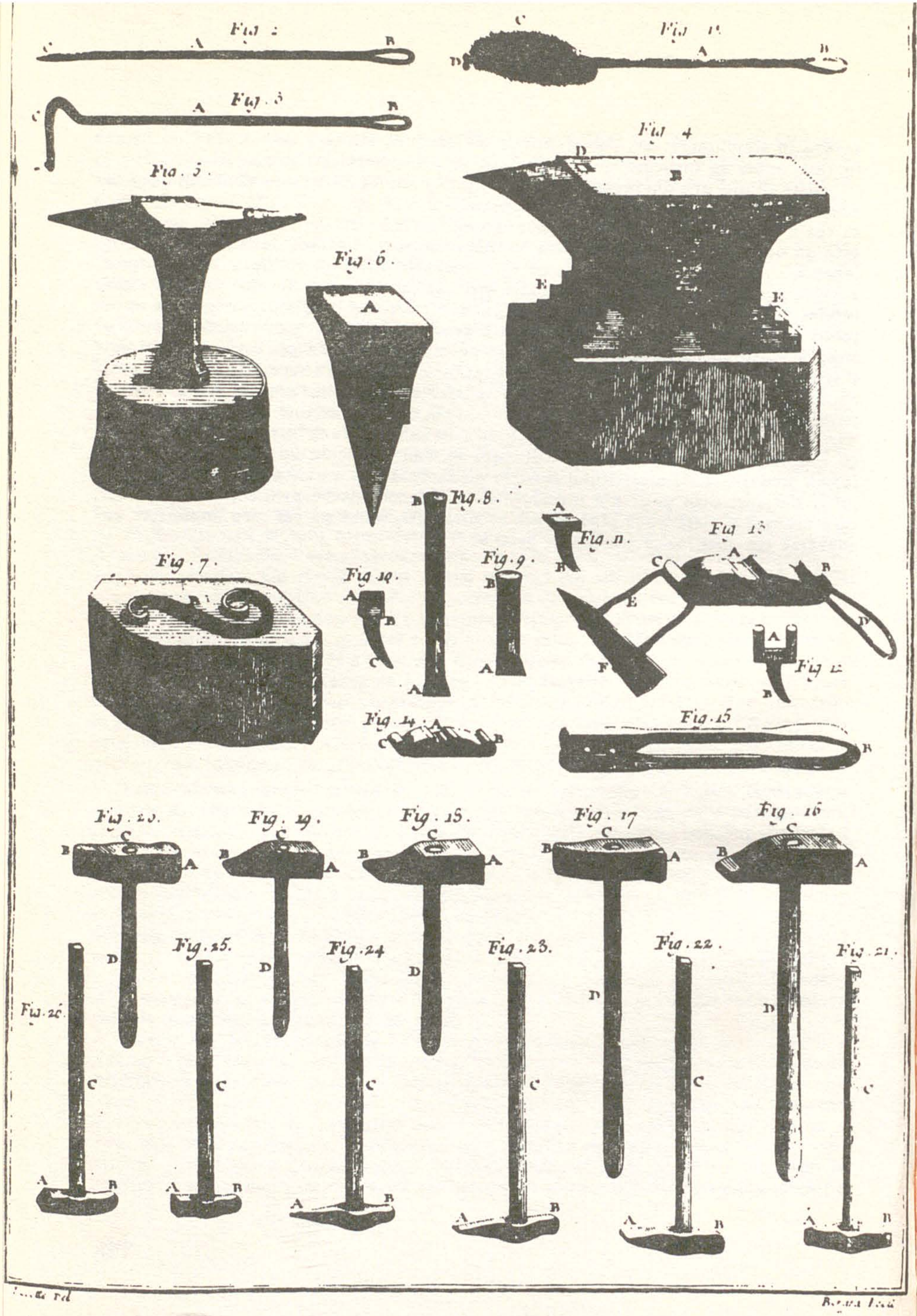
Gustul lui pentru simplitate, pentru funcționalitatea desăvîrșită a obiectului a fost nu o dată declarat: « Îmi plac uneltele a căror formă originară nu a fost supusă modificărilor timpului: lopata, toporul, coasa, formele veșnice ale căruței și ale bărcii. . . Dar iubesc și mașinile. . . » Și totuși Van de Velde este cel mai pasionat apărător al liniarităților sinuoase, permițînd identificarea certă în viziunea sa a unor elemente neo-baroce. Adorator al materiei, Van de Velde visează la desmaterializarea ei. Cultivă utopia unității stilistice absolute (« de la perna de divan la edificiul monumental ») și totuși sub semnătura lui expune și piese de mobilă aproape

https://biblioteca-digitala.ro

severe în simplitatea lor, dar şi paftale de cordon, bijuterii sau coperţi de carte în care liniile se încîlcesc şi se împletesc cu o dezlănţuită vitalitate.

Poate că nici una din judecăţile posibile astăzi asupra lui Van de Velde, din optica reuşitei în istorie a viziunilor lui generoase, nu este atît de lucidă, de revelatorie, ca cea a prietenului său Karl Scheffler, scrisă în 1913: « Prin instinct Van de Velde este un om al antichităţii; el ar voi, ca cei vechi, să primească de la obiect norma, legea »... « În acelaşi timp însă, cu cît a resimţit mai profund lipsa de demnitate a existenţei noastre înlănţuite, cu atît mai radical a devenit idealul său; cu cît a înţeles mai limpede lipsa de cultură a epocii, cu atît mai conştient şi-a propus nişte ţeluri ultime. Şi din această primejdioasă pendulare între critica realităţii şi mesianismul cultural, s-a născut o nouă putere pe care o întîlnim acolo unde scepticismul şi sensibilitatea visătoare sînt strîns legate, putere furnizată de natură numai în măsura necesară unor firi capabile de experienţele interioare cele mai elevate şi mai adînci: puterea de a fi un spirit creator de gust ». Prin aceste trăsături, ca şi prin ideea că Van de Velde este «tot atît de la locul lui într-un salon ultra rafinat ca şi într-o pădure cu arbori sălbatici », Scheffler recunoaşte în Van de Velde un ultim romantic, o formă modern-activă a spiritului faustic; pe zămislitorul « unei atmosfere a viitorului », declanşatorul unor noi mecanisme de autocunoaştere prin acţiune, pe « cel care creează o viaţă nouă pînă atunci necunoscută, adică pe cel care împlineşte cu adevărat cea mai înaltă misiune a artei ».

https://biblioteca-digitala.ro



Serrurerie, Outils de Forge

Serrurerie, Outils de Forge

https://biblioteca-digitala.ro

YVAN GOLL

CANALUL PANAMA

I

Veacurile pădurii virgine stăteau încă întinse între mări. Golfuri și estuare tăiate cu crestături aurii. Cu ciocan puternic cascada sfărîma stîncile îndărătnice.

Copacii se umflaseră odată cu amiaza senzuală. Purtau petele purpurii ale florilor plăcerii. Cucuta se înspuma și șuiera pe tulpina înaltă. Și lianele mlădii dansau cu părul larg desfăcut.

Papagali lunecau prin noaptea tufișului asemenea felinarelor verzi și albastre. Rinocerul deștelenea în adîncimea desișului unsuros. Dinspre cursul rîului tigrul îi venea frățește în întîmpinare.

Soarele se răsucea învîlvorat pe cerul de aur, aidoma unui carusel. În o mie de chipuri se înfățișa viața și ea era veșnică. Și unde-moartea părea să putregăiască, viața onuă țîșnea cu îndoită lumină.

Încă stătea întins bătrînul veac printre oamenii pămîntului.

II

Atunci veniră lungile, domoalele armate de muncitori. Pribegii și surghiuniții. Veneau cu sărăcie și cu luptă.

Oamenii veneau gîfîind de chinuri și loveau amenințătoarele clopote ale metalului. Înălțau brațele ca pentru blestem și sfîșiau cu mînie cerul-din jurul umerilor dezveliți.

Sîngele lor năducea în bulgării de pămînt. Cîți copii costelivi, cîte nopți pline de teamă fuseseră risipite într-o asemenea zi !

◀ Scule de forjă,
«Enciclopedia» 1751, vol. IX, (B.A.R)

https://biblioteca-digitala.ro

Pumni înălţaţi asemenea făcliilor. Capete grele de ţipete. Trunchiuri omeneşti opintite. Era muncă. Era mizerie. Era mînie.

Aşa se răsuceau cîndva spaniolii puşi la stîlpul schingiuirii. Aşa se frîngeau cîndva negrii legaţi şi prăbuşiţi în genunchi.

Aceasta însă era armata de muncitori a zilelor noastre. Era proletariatul sfînt şi suferind.

Sălăşluiau îndobitociţi în barăci şi colibe de stinghii. Mirosul de peşte prăjit adia amestecat cu scîrba rachiului. Paturile de lemn se înghesuiau ca sicriele în cimitir.

Duminica o armonică gemea de dorul Italiei sau a Coloniei Capului. O oarecare inimă bolnavă suspina pentru alte mii de inimi.

Dansau laolaltă cu un picior greoi şi sfios. Voiau să mîngîie pămîntul care mîine trebuia să ţipe sub izbitura securii. Apoi sorbeau de cinci cenţi îngheţată de smeură.

Şi urma eterna zi de trudă.

III

Prefăcură pămîntul într-un pat al suferinţei. Febrele roşii ţîşneau din prăpăstii. Şi nori de ţînţari se roteau în jurul soarelui.

Nu mai foşnea nici un copac. Nici o stea de floare nu se mai deschidea în această gheenă de lut. Nici o pasăre nu se mai avînta în văzduhul pierit.

Totul era chin. Totul era moloz şi pucioasă. Totul era strigăt şi blestem.

Colinele îşi sfîşiau pieptul în spasme de dinamită. Din peşterile umede urlau lupii sirenelor. Excavatoare şi macarale scormoneau lacurile.

Oamenii mureau în acest nemărginit cimitir. Mureau pretutindeni din pricina aceluiaşi chin.

Bărbaţii erau ademeniţi de strigătul nebun după Dumnezeu şi se înălţau precum coloane de aur.

Femeile lepădau copii jalnici şi palizi, de parcă ar fi vrut să pedepsească pămîntul cu o durere atît de mare.

De pe tot cuprinsul pămîntului veniseră pentru-o muncă de sclav. Toţi visătorii fluviilor de aur. Toţi deznădăjduiţii de o viaţă de foame.

Erau aici cei buni şi cei dîrji, care încă îşi puneau nădejdea în mila destinului. Şi neghiobii întunecaţi şi făptaşii care scurmau adînc în ocara nefericirii lor.

Munca era însă numai pretext. Unul avea în inimă douăzeci de generaţii necăjite de răzbunat. Altul avea de înăbuşit obîrşia sifilisului din sînge.

Toţi ţipau în lupta cu pămîntul.

IV

Nu ştiau însă nimic despre Canalul Panama. Nimic despre nesfîrşita înfrăţire. Nimic despre uriaşa poartă a iubirii.

Nu ştiau nimic despre eliberarea oceanelor şi-a omenirii. Nimic despre strălucitul tumult al spiritului.

Fiecare în parte zărea o mlaştină secînd. O pădure în flăcări. Un lac dintr-o dată fierbînd. Munţi îngenunchiaţi şi prefăcuţi în pulbere.

Dar cum să fi crezut în măreţia faptelor omeneşti ! Nu-şi închipuiau cum se zămisleşte leagănul unei noi mări.

Într-o zi însă stăvilarele se deschiseră asemenea aripilor unui înger. Iată că pămîntul nu mai cunoştea opinteli.

https://biblioteca-digitala.ro

Stătea cu pieptul desfăcut, ca de altfel celelalte mame. Stătea încătușat în voința omului

Pe treptele de valuri ale oceanului coborau vapoarele albe. Miile de vapoare înfrățite din miile de porturi.

Cele cu pînze melodioase. Cele cu coșuri fumegînde. Pavilioanele cîntau ca niște păsări captive.

Murmura o nouă pădure de catarge. Din funii și odgoane se alcătuia o plasă de liane.

În sfîntă sărutare stătea însă Oceanul Pacific și răzvrătitul Altantic. O, nunta blondului Răsărit cu Luceafărul de seară. Pace, pace statornicită-ntre frați.

Acolo omenirea sta înminunîndu-se, la mijlocul pămîntului. Creștea salutul venit din orașele clocotitoare, din pustiurile îngropate, din ghețarii încinși.

Se desfășurau escadrele lumii. Cîntau albastrele fanfare ale matrozilor. Dinspre toate țările adiau prietenoasele steaguri.

Munca tîmpă era dată uitării. Lopețile proletariatului, îngropate. Barăcile de cărămidă demolate.

Deasupra negrei armate proletare se traseră valurile libertății. O zi încheiată au fost și ei omenire.

Iată că-n ziua ce urmă nevoia amenința din nou. Vasele comerciale cu grîne și ulei își lăsaseră sărăcia la țărm.

În ziua ce urmă fu din nou mizerie și ură. Noi șefi chemau la muncă nouă. Sclavi noi își blestemau destinul amar.

În ziua ce urmă omenirea se încleșta din nou cu bătrînul pămînt.

PROCESIUNEA

O, aici orașul își aprinse jertfele aurite. Străzile erau pavate cu aur. Sub acoperișe răsăreau stele de petrol.

Domol umblau bărbații în seară, aura pălăriei de pai împletită în jurul cefei grele.

Cu toții reveneau din pămînt. Fabricile și atelierele erau prefăcute în cenușă. Seara se legăna asemenea unui baldachin albastru.

În fața băcăniei copii cu aripi de înger se jucau cu bomboane și bile cerești. Mame tinere pășeau greoi de parcă ar fi purtat luna sub șorțuri.

Cu toții veneau spre centrul orașului. Strălucitoare procesiune a sfîrșitului de muncă: Prin cîrciumi chelnerițele fluturau luminos. Absintul agita verzi felinare.

Cu făclii zgomotoase cinematografele goneau nebunește de-a lungul bulevardelor. Săltărețe piane electrice izbăveau lumea împietrită.

Din turnuri sfioase clopote ruginite răsunau lîngă zidul lui Dumnezeu. Dar vocea omului era mai puternică și mai pură.

Umanitatea se ridica pentru eliberarea pămîntului. În localurile de întrunire fuseseră salutați înfrățiții lumii. În jurul piețelor stridente se alcătuiau mitinguri roșii.

Vînzătoarele își deschideau altarele de fildeș ale pieptului. O moțiune fierbinte îl trimise pe învățător în fața ascultătorilor. Negustorii își împărțeau portocalele gratuit.

Cu tumult se prăbușeau rugurile hotelurilor străine. Oamenii de serviciu își smulgeau de la tîmple șepcile verzi de sclavi.

În răstimp se ridicară baricadele ferme. În haine fîlfîitoare femeile țineau deasupra felinare purpurii și cîntau. În această seară omenirea se strînse în sfîntă procesiune.

Ea ajunse sus, pe muntele orașului. Din toate părțile cădeau comete. Între brațe omenești și coșuri de fabrici cometele izbucneau rotunde și roșii.

Începu revolta.

https://biblioteca-digitala.ro

DIRECTORUL DE CINEMATOGRAF

Pentru un bănuț vi se deschid porțile Paradisului. Aici e unicul paradis al lumii: Strada Chemnitz 136. La intrare literele de aur luminează sonor.

Poftiți la cassă ! Doamna poartă inele cu brilitane autentice. Fiecăruia își dăruiește surîsul purpuriu, ție, hamalule asudat, și ție, soldatule rigid ! Fiecăruia vrea să-i fie iubită blondă: pentr-un bănuț !

A voastră fie lumea. Portarul în frac roșu e sclavul vostru. La fel se simte și Kaiserul cînd pășește-n palat.

Numai aici există ființe fericite. Pentr-un bănuț, o, fraților, puteți deveni fericiți.

Acolo, trecînd prin parcuri însorite doamnele se răcoresc cu evantaiul. Străzi, spirale celeste, înalță trecătorii pămîntului. Și lunecă prin fața tribunelor nepămîntenele calești ale președinților din depărtate republici.

Priviți, căscaților: Voi veți deveni asemenea îngerilor ! Aici la cinematograf vă aflați dincolo de pămînt. Binele și răul vieții nu-s decît un reflex precum negrul și albul pe pînza ecranului. Nu e nimic ! E totul !

Vă dăruiesc zămislirea lui Dumnezeu: paradisul fără șarpe și măr. Blestemat fie scepticul, care zîmbind ciocănește ecranul și spune: E-o pînză albă ! Blestemat fie mincinosul: căci acesta e viața, viața cea mai adevărată.

Aceasta e viața: Unde freamătă încă păduri virgine și cascade asemănătoare. Niagarei. Unde pe pista înfierbîntată a hipodromului un jockeu își frînge gîtul. Unde asasinii în frac se transformă în îngeri.

Aceasta e viața: Plîngînd vă așezați lîngă văduve lihnite de foame. Cu nesfîrșită milă vă plecați peste bancherul care a trebuit să fure, bietul om !

O, zămislirea Domnului ! O, paradisiacă orchestră ! Viorile sughit iubire ! Flautele se leagănă asemeea libelulelor peste eleșteul violoncelului.

Și eu: Priviți în mine ultimul apostol. Priviți, cum lupt și sufăr și mor de dragul vostru. Pentru-un bănuț trebuie să-mi dau sufletul.

Sînt nevoit să vă derulez aici întregul Cosmos. Sînt nevoit să răscolesc toate pasiunile. Sînt suflerul lui Dumnezeu.

Fericit aș fi să am măcar un bănuț ! Doar un bănuț ! Casandra stă la casa de bilete și o să vă zîmbească. Dăruiți-i un bănuț !

ÎNCEPUT DE RĂZBOI

Ţimbale de argint pătrund în dimineață
Șuvoaiele oștirilor rup noaptea-n fîșii.
Și pădurile cu flori se sting împrejur.
Satele bocesc strivite
În vîntul de purpură-al războiului.
Nori amenințători absorb priveliștea.
Zboară șoselele și cîmpiile.
Drapelele freamătă.
Dinspre colină se clatină tobe de oase.
Și un oarecare husar siniliu
Scuipă în iarbă primele flori.

SOLDATUL MOARE. . .

Iar eu, care încă nu am avut o iubită, la cine
Să mă poarte gîndul în moartea cea lungă?
Cui să-i dăruiesc florile, zorilor pline
De ovaţiile cimbrului?
Cine va veni alergînd în clipa în care
Scheletul toboşarului va atinge toba gloriei?
Mama va purta văl de doliu şi va împodobi mormîntul meu
Cu stridentele muşcate ale bucătăriei.
Şi fotografia mea (dedesubtul diplomei şcolare)
Va accepta cei doi epoleţi purpurii.
Dar mie, care am fost doar un copil, cine-mi va păstra
Inocenţa inimii?

PENTRU O MITOLOGIE NOUĂ

Lui Albert Ehrenstein, ultimul poet
din Europa centrală

Mississippi
Zeu al zeilor
Întunecatul Zeus american

Viori de aramă
Telefoane cereşti
Îţi vestesc dinamica fază

Cablogramă din Peking
Cablogramă din Erebos
Aduc străveche nostalgie şi îndoială

Soartă străveche
Dragoste şi despărţire
Îţi ridică inima la 3000 de volţi

Osia pămîntului a ruginit
Dar cai electrici
O rotesc repede pururi mai repede

Sfinx îndepărat
Deschide ochi împietriţi
Dragostea acţionează radioactiv

Abrupt dinspre Etna
Pînă la calea Lactee
Se lansează un curcubeu de Broadway

Aeronave de aur
Au şi început să exporte stelelor
Creştinism şi capital —

https://biblioteca-digitala.ro

Numai bătrînul tristul poet
Stă ca de obicei în turnuri Eiffel
Arzîndu-și păsările și visele

Se prăbușește
În zadar
Asemenea lor

DOMUL DIN KÖLN

Cărbune renan în loc de aur
Peștii și nimfele goale
Mor în apa romantică
Pe pod trec numai convoaie funebre
Ultimul aur e sustras în sicrie
Răsăritul își exportă soarele timpuriu
Aurora nu mai e nume de femeie
Dar se potrivește unei societăți pe acțiuni

Am venit din Franța
Din gară trenul nostru a intrat în Domul din Köln
Locomotiva s-a oprit în fața jertfelnicului
Îngenunchind duios
Zece morți au poposit de-a dreptul în paradis
«English spoken» pe mîneca Sfîntului Petru
a primit un bacșiș consistent

Îngerii din vitralii au dat telefoane
Și-au zburat peste drum la Cox-Bank
Să răscumpere trandifiriile cecuri de dolari
Spre amiază s-a format un nou tren spre Varșovia

DEMONSTRAȚIE

O, acolo, în lampionul roșu purtau cu sfințenie,
Pe-o legănătoare prăjină de băiețandru,
Inima respirînd și luminînd a poporului.
O mare fremăta pe urma luminii în creștere.
Făcliile vărsau pe cei întunecați un sacru ulei,
Încît fiecare se asemuia cu primul eliberator.
Prin oraș erau purtate cuvinte mîndre
Ce-n fața tuturor pluteau într-un nor de sînge,
Muzică bărbătească se rostogolea de pe munții arămii,
În scuaruri oamenii se strîngeau ca un pumn,
Strigătul mulțimii susura încins în apa nopții.
Dar coloana învîlvorată străbătea tunelul bulevardului.
Toate casele erau drapate cu strălucitoare ferestre,

https://biblioteca-digitala.ro

Ei urcau de-a lungul torentelui beat,
Afară, în stradă, unde stătea vorbitorul, un bărbat cu o gură,
Asemenea secerătorului, cu gesturi liniştite
Împrăştia cuvintele aurite ale libertăţii
În brazda nerăbdătoare a omenirii-mbeznate.

NOUL ORFEU

Pentru Claire

Orfeu
Muzicant al toamnei
Ameţit de mustul stelelor
Auzi tu rotirea pămîntului
Azi scîrţîind mai puternic decît altădată?
Osia pămîntului s-a acoperit de rugină
Seara şi dimineaţa ciocîrliile săgetează spre cer
Caută în van infinitul
Leii se plictisesc
Pîraiele îmbătrînesc
Şi florile de nu-mă-uita
Se gîndesc la sinucidere

Ostenită e blînda natură
Subţiat e oxigenul pădurile veşnice
În ozonul pădurilor te sufoci
Norii îşi varsă ploaia şi visează noroiul
Omul trebuie mereu să revină la om

Veşnic ne rămîne ursită
Euridice:
Femeia neînţelesei vieţi
Fiecare-i Orfeu

Orfeu: Cine nu-l cunoaşte:
1,78 înălţime
68 kilograme
Ochi bruni
Frunte îngustă
Pălărie tare.
Certificat de naştere în buzunarul hainei
Catolic
Sentimental
Pentru democraţie
Şi de profesiune muzicant

A uitat Grecia
Cîntecul de dimineaţă al pescăruşului
Întunecata restrişte a cedrilor
Nunta florilor
Şi atît de adolescentina prietenie-a pîraielor

https://biblioteca-digitala.ro

La ce îi folosesc acuma genţiana şi capra neagră
Oamenii sînt suferinzi
Captivi în adîncul infernului
În oraşul de mortar
De tinichea şi hîrtie
Pe ei trebuie să-i elibereze
Pe văduviţii de Lună de vînt și de păsări
Opreşte, domnule
Tu aici în smoking-ul bine croit
Stai: Prezentarea inimii!
Cultura Europei centrale
Cu încoronări de împăraţi
Societăţi de construcţie
Partide de box

O, contemporanule, mult-stimate domn!
Orfeu a venit la tine
De pe colinele greceşti
Pe ogoarele vieții cotidiene
A coborît poetul nou

Îl întîlneşti pretutindeni unde buzele însetează
Unde inimile sînt înfometate
Muzică asemenea unei comprese calde
Îți pune pe toate durerile lumești

Orfeu le cîntă oamenilor despre primăvară

Miercuri între ora unu jumătate și două jumătate
În chip de lucid profesor de pian
Eliberează o fată de lăcomiile mamei

Seara în varieteul lumii
Între fete de yankei şi acrobaţi
Al treilea număr e-un cuplet despre dragostea
pentru oameni

La miezul nopţii un clown
În circul de aur solar
Cu o tobă uriaşă trezeşte pe cei care dorm

Duminica în faţa Asociaţiei războinicilor
În sala împodobită cu crengi de stejar
Dirijorul cîntăreților libertăţii

Organist costeliv
În sacristia liniștită
Suav exersează orga pentru copiii lui Christ

În toate concertele cu abonament,
Cu Gustav Mahler,
Trece crunt peste inimi

https://biblioteca-digitala.ro

În cinematograful de cartier lîngă pianul chinurilor
Lasă corul pelerinilor
Să bocească uciderea Fecioarei —

Gramofoane
Piane electrice
Orgi cu aburi
Răspîndesc muzica lui Orfeu

Pe turnul Eiffel
La 11 septembrie
Dă un concert fără fir

Orfeu devine genial:
Călătorşte din ţară în ţară
Totdeauna în vagon de dormit

Semnătura sa în facsimil
Pentru albumul de poezie
Costă o mie de mărci

Şi din Atena călătoreşte spre Berlin
Prin aurorele germane
Acolo aşteaptă în gara sileziană
Euridice! Euridice!
Acolo stă iubita dorinţei
Cu vechea-i umbrelă
Şi mănuşile mototolite
Văl pe pălăria de iarnă
Şi prea mult ruj pe buze
Ca odinioară
Fără muzică
Lipsită de suflet
Euridice: nemîntuita omenire!

Şi Orfeu priveşte în jur
Priveşte în jur — şi iată vrea s-o îmbrăţişeze
Pentru ultima dată s-o smulgă lui Orkus:
El întinde mîna
El ridică vocea
În van! Mulţimea nu-l mai aude
Se îmbulzeşte spre iad spre ziua monotonă spre jale!

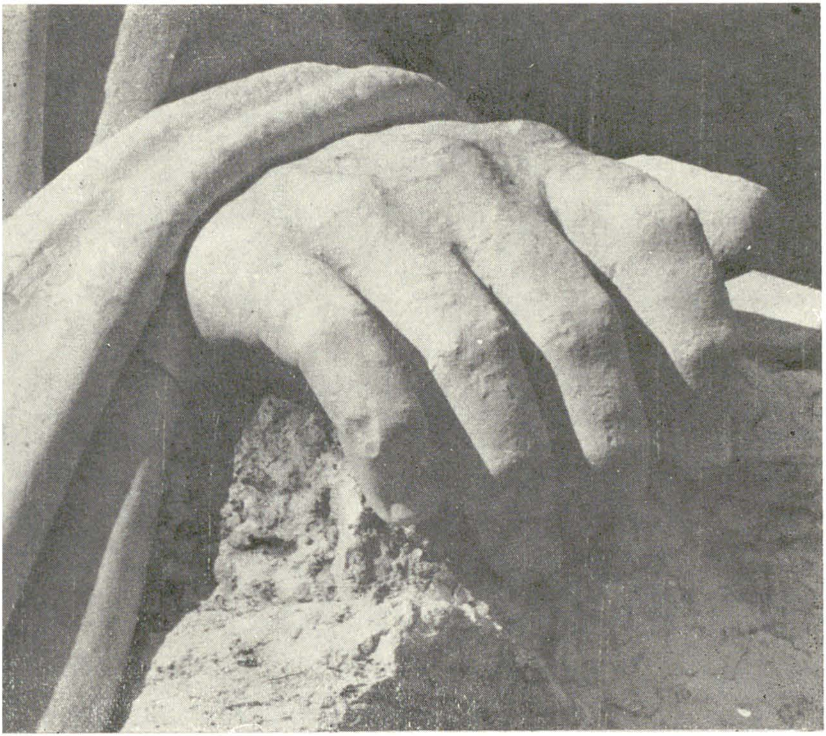
Singur în sala de aşteptare
Orfeu îşi sfîşie inima c-un glonte!

***

Văd capul tău:
O dalie roşie
Legănîndu-se pe coloana vertebrală

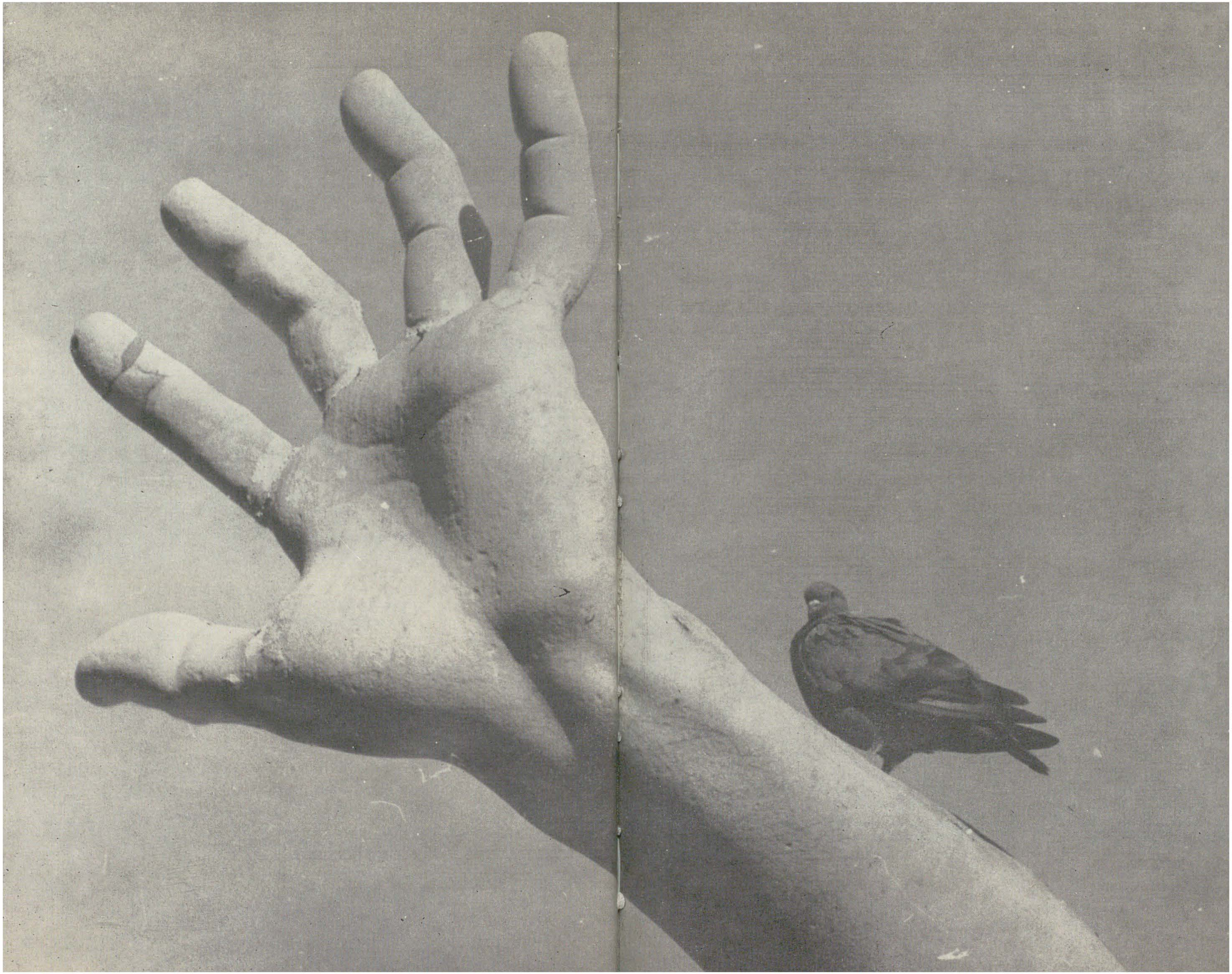
Îţi sărut fiecare cută
Îţi număr fiecare fir de păr
Şi cunosc sistemul planetar al pistruilor tăi

https://biblioteca-digitala.ro



ELOGIUL MÂINII

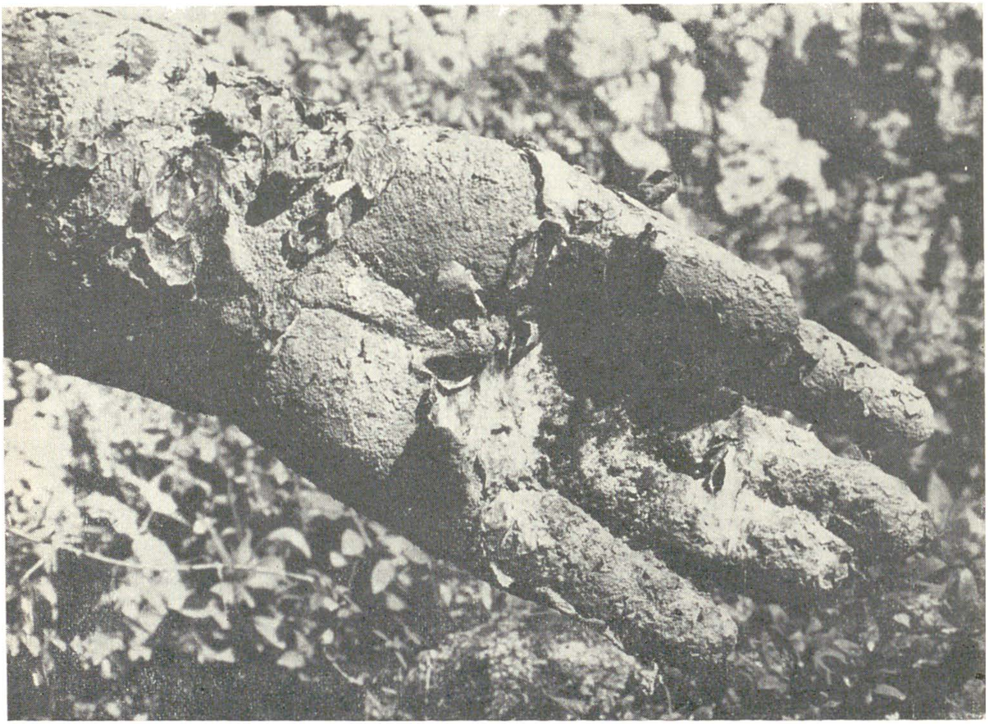
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

I — II GIAN LORENZO BERNINI
FONTANA DEI FIUMI din Piazza Navona (fragmente)

III FONTANA DELL'ORGANO din grădinile d'ESTE la Tivali (fragment



https://biblioteca-digitala.ro

Şi totuşi: cît de puţine bănuiesc despre tine!
Ce ştiu eu despre furtunile fierbinţi
În adîncul de genune al sîngelui tău?
Şi despre nepămîntenile desfătări
Cînd îngeri pogoară în tine?
Despre crimele nopţii
Petrecute în visul tău?
Ştiu eu cîte schelete
De amanţi părăsiţi
Au şi-nceput să albească în inima ta?

***

Nu chema moartea!
Nu te aştepta din partea pămîntului sumbru
Să cioplească profilul nostru!
Numai în rîsul tău melodios
E veşnicia
Nu cred în tăcerea pietrei:
Cred în privighetorile
Care-ţi imită glasul
În antilopele păşind asemenea ţie

Veşnicia se află aici în cîntecul tău împrăştiindu-se
În macul roşeţii tale arse dintr-o dată
Ea înfloreşte şi-i mireasmă pe buzele tale de viorele
În florile-soarelui ceasornice de aur ale iubirii
Numai orele fericirii arătîndu-le —
Şi acest amurg fără seamăn
În care zeii-s geloşi
Pe sărutul nostru de miere şi radiu
E mai de preţ decît toate veacurile la un loc

IOAN FĂRĂ-DE-ŢARĂ OMUL-ORCHESTRĂ

Sînt omul-orchestră
Cînt în braţe coate genunchi şi picioare
Cînt temerile mele şi tremurul
Din gongul tibiei mele

Sînt omul-acordeon
Mă umflă bucuria mă goleşte tristeţea
Port toate ţipetele în plămînul meu de duminică
Şi-n măruntaie toţi morţii

Sînt omul-orgă
Urc şi cobor scara-fugii
Copii ai corului veniţi la mine
La fratele tuturor oamenilor tuturor vecerniilor

Sînt omul-arţar
Cu o panglică de pasăre la pălărie

https://biblioteca-digitala.ro

Și cu veverițe în fiecare buzunar
Coaja mi-o modelează pădurea

Sînt omul-fluviu
Cu douăzeci de brațe apuc pîraiele
Cu douăzeci de picioare încolăcesc văile
Cu douăzeci de guri mușc și sărut

Sînt omul-furtună
Arunc peștele-liră pe plajă
Cu castanieta conduc baletul valurilor
Cînd Venus se ridică din valvele scoicii

Sînt omul-revoltă
Port în cimpoiul meu strigătul tuturor popoarelor
Îndoliata mea inimă bate toba
În marșul spre libertate

În românește de PETRE STOICA

https://biblioteca-digitala.ro

YVAN GOLL

un cronicar al lumii moderne

În istoriile literare germane numele lui Yvan Goll este trecut la capitolul consacrat expresionismului, cu alte cuvinte, el se integrează în viguroasa mişcare spirituală chemată la viaţă în epoca tulbure de dinaintea primului măcel mondial. Amplu, capitolul conţine cîteva subdiviziuni, care ilustrează diversitatea tendinţelor — oscilînd între realism şi idealism — din cadrul noului « Sturm-und-Drang » desfăşurat în răstimpul anilor 1910-1924. Una dintre aceste subdiviziuni aparţine expresioniştilor de stînga, apropiaţi de idealurile lumii muncitoare (ca bunăoară Johannes R. Becher) pe care o cîntă cu patosul specific artei militante. În perioada războiului, reprezentanţii grupului devin — consecinţă logică — autori a numeroase poeme cu profund mesaj antimilitarist. De altfel, denumirea de « pacifişti » sau de « poeţi ai înfrăţirii umane » cu care au fost investiţi chiar în acel moment este grăitoare ! Goll face parte din familia acestora, dar cu un plus de talent, care îi conferă un loc aparte printre marile personalităţi ale liricii secolului XX.

Identificîndu-se permanent cu Orfeu (cu unul « nou » însă, poetul reinterpretînd în chip insolit simbolul bine-cunoscutei figuri mitologice, în sensul că acestuia îi revine acum rolul de a salva omenirea căzută pradă mizeriei cotidiene), Goll debutează cu versuri de inspiraţie folclorică. Dar acesta constituie un episod incidental în cariera sa poetică. Foarte curînd, sub influenţa dinamicei mişcării spirituale a generaţiei sale, orientate spre idealuri de înnoire etică şi socială, Goll îşi găseşte un timbru şi un ritm de neconfundat. Impulsurile artistice izvorăsc din opera lui Walt Whitman, atît de îndrăgită de tinerii expresionişti din Germania imperială de odinioară. Faptul nu surprinde: În *Firele de iarbă* ei găseau, pe lîngă mesajul social-uman democratic demn de a fi recepţionat, modelul unor versuri profetice pline de forţă bărbătească şi totodată libere şi de largă desfăşurare, apte să redea tumultul vremii. Asemenea compatriotului său Ernst Stadler, autorul *Noului Orfeu* va fi atras de tonul de imn şi de stilul limbajului « parlando » proprii bardului american. Sub semnul acestei justificate atracţii artistice compune în anul 1912 *Panamakanal*, un vibrant poem închinat proletariatului mondial. Factura sa realist-optimistă are la bază « etosul înfrăţirii umane », tonalitatea generală fiind însă de coloratură romantică. În varianta ulterioară a *Canalului Panama* accentul cade pe latura de protest social, conferindu-i-se astfel cîteva note grave ce reliefează mai pregnant existenţa dură a muncitorilor angajaţi la realizarea faimosului canal. Creaţia în discuţie e departe de a fi singura prin care poetul german aderă cu vădită simpatie la aspiraţiile fireşti ale mulţimii paupere. E suficient să amintim *Procesiunea*, desprinsă dintr-un grup de poeme surprinzînd momente din viaţa cotidiană a metropolei dominate nu de lumini ameţitoare sau de lux

https://biblioteca-digitala.ro

sibarit, ci de nemulţumirile sociale care convulsionează dramatic Germania wilhelmiană. Se ştie că expresioniştii şi-au concentrat sfera de interes asupra oraşului, descriindu-i laturile dezumanizante, apocaliptice şi demonice (în cazul ultim, puternic influenţaţi de Dostoievski). Georg Heym, un poet de descendenţă rimbaldiană, ne oferă exemplele cele mai concludente. Goll rămîne în bună măsură trăin de o asemenea viziune kafkiană (străbătută de unde de cinism), preocupîndu-l în special viaţa celor hărăziţi să trăiască în penumbra « cartierelor democrate », cum ar spune Bacovia. Temperamentul poetului este în general solar, tonurile sale înfăţişîndu-se pline de duioşie şi de încredere în laturile pozitive ale omului. Acestei viziuni funciar optimiste i-a rămas credincios pînă la moarte, aşadar aproape trei decenii după ce vulcanul expresionist încetase să mai lanseze lava sa mistuitoare ! Universul umililor revine, sub diferite forme, în toate perioadele sale de creaţie, Goll insistînd asupra unor momente de viaţă imediată cărora le pune o aură de caldă umanitate. În acest caz, versurile sînt caligrafiate într-o manieră ce evocă preocupările şi stilul crepuscularilor italieni, ridicaţi împotriva retorismului d'annunzian:

O, mînă de orb
Întinsă în vînt
Agăţîndu-se cu deznădejde
De ploaia călăuzitoare
Ca de-o funie —
Cu cîtă plăcere te-aş fi luat într-a mea
Încălzindu-te ca pe-o pasăre zgribulită de frig
Mîngîindu-te cum mîngîi obrajii unui copil bolnav
Dar nu îndrăzneam
Ne priveau toţi trecătorii

(*Mîna*)

Cu puţin înainte de începutul războiului din 1914, Goll se stabileşte în Elveţia. Aici scrie mai multe poeme pacifiste, dintre care semnalăm în primul rînd pateticul recititativ *Requiem pentru europenii căzuţi pe front*, închinat lui Romain Rolland. Este o atitudine proprie spiritelor umaniste, atitudine pe care o sesizăm la un şir de intelectuali din Alsacia de odinioară. Născuţi la confluenţa a două limbi şi a două culturi — franceză şi germană — aceştia s-au remarcat în calitatea de partizani ai înţelegerii între popoare, mai precis a apropierii şi a cunoaşterii reciproce prin intermediul literaturii. Ernst Stadler, René Schickele şi, bineînţeles, Yvan Goll, ilustrează cu precădere această direcţie. Ultimul, dealtminteri, va scrie la început în germană, apoi în franceză (după anul 1924) iar spre sfîrşitul vieţii din nou în limba care l-a consacrat. În altă ordine de idei, este interesant de reţinut că în Elveţia, loc de refugiu şi pentru alţi artişti în divorţ total cu militarismul prusac, brutal şi cinic, Goll nu aderase la zgomotoasa insurecţie anti-literară a dadaismului, deşi aceasta stîrnise destulă zarvă la vremea ei şi determinase multe adeziuni. Legat mai mult de tradiţie şi de valorile culturale perene, cîntăreţul « noului » Orfeu a fost de la început circumspect şi nu s-a lăsat sedus de aceste jocuri zadarnice ale exasperării neputincioase.

Poet social sui-generis, Yvan Goll e considerat în egală măsură şi un cîntăreţ al dragostei. Opera lui cuprinde numeroase poeme erotice, nu puţine dintre ele fiind considerate modele ale genului. Ele cuceresc cititorul mai ales prin naturaleţea lor, care exclude orice artificiu verbal. În cazul poetului german, profunzi-

https://biblioteca-digitala.ro

mea sentimentelor este conjugată cu simplitatea firească a expresiei artistice, atribut destul de rar întîlnit în creaţia poetică modernă, înclinată îndeobşte spre un manierism ce se caracterizează prin incifrări sau abstractizări abuzive. Realizarea sa de anvergură o constituie, fără doar şi poate, ciclul de inspiraţie exotică, intitulat *Cîntece de dragoste malaeze* (apărut în 1934), o capodoperă care îl situează printre cei mai cunoscuţi autori de lirică erotică din secolul nostru. Majoritatea exegeţilor văd în ea o « cîntare a cîntărilor modernă », ceea ce, s-o recunoaştem, constituie o inegalabilă performanţă artistică. Caligrafiate subtil, scurtele poeme din ciclu, clădite pe versuri directe, compun o atmosferă romantică, impregnată de aburii şi de miresmele unei lumi pure, din care răzbate un glas nostalgic:

Piperul roşu ţipă de spaimă
Nu-şi mai poate stăvili lăcomia
Tufa de vanilie
E-un nor de dorinţi
O furtună de scorţişoară
Poposeşte deasupra pămîntului
Copacul ploii
Mi-aruncă primele-i lacrimi

În ansamblu, poezia de dragoste golliană prinde în focarul ei strălucitor pe Claire (invocată şi prin apelativul de Liane, Liliane sau Neila), soţia şi inspiratoarea din totdeauna a poetului. S-a vorbit odinioară, şi se vorbeşte şi astăzi cu emoţie despre acest cuplu uman exemplar, care îşi scria poeme, dialogînd prin limbajul inefabil al versurilor pînă şi în cele mai grele momente de viaţă. . . În tipul acesta de poezie (ca de altfel şi în cel de inspiraţie diversă, dincolo de limpezimile sale, îşi fac apariţia simboluri sau accente întunecate. Desigur, ele se întîlnesc cel mai frecvent în ciclul *Buruieni de vis*. Sursa lor provine din traumele şi coşmarurile artistului gonit din Europa ameninţată de agresiunea fascistă. Aidoma majorităţii celor siliţi să trăiască în exil, Goll cunoaşte zile amare, pline de teama neprevăzutului. Iată şi motivul pentru care se consideră un Ioan-Fără-de-Ţară, aşa cum ne sugerează chiar titlul unuia dintre volumele sale. E vorba de un volum de versuri simbolizînd avatarurile omenirii ameninţate de ciuma brună, el putînd fi în acelaşi timp şi o « cronică a dezordinii lumii moderne ». În acest chip, lirica lui Goll devine seismograful sensibil al neliniştilor ce ascund în substratul lor o firească mînie. La precara situaţie a poetului se mai adaugă şi un moment extrem de dramatic: îmbolnăvirea de leucemie, chiar din momentul stabilirii sale la New York (în 1939). E superfluă precizarea că umbrele morţii, planînd asupra unei existenţe suficient de încercate, au adus în unele poeme restriştea, fără să înregistrăm însă tonuri de litanie neagră. Dimpotrivă, nu o dată raze de lumină sparg chenarele de doliu:

Nu chema moartea !
Nu te aştepta din partea pămîntului sumbru
Să cioplească profilul nostru !
Numai în rîsul tău melodios
E veşnicia
Nu cred în tăcerea pietrei :

https://biblioteca-digitala.ro

Cred în privighetorile
Care-ți imită glasul
În antilopele pășind asemenea ție

Veşnicia se află aici în cîntecul tău împrăștiindu-se
În macul roșeții tale arse dintr-o dată
Ea înflorește și-i mireasmă pe buzele tale de viorele
În florile-soarelui ceasornice de aur ale iubirii
Numai orele fericirii arătîndu-le —
Și acest amurg fără seamăn
În care zeii-s geloși
Pe sărutul nostru de miere și radiu
E mai de preț decît toate veacurile la un loc

Constantă în privința temelor abordate, pe care le-a variat însă mereu, adîncindu-le semnificația, poezia lui Goll a cunoscut o evoluție firească, fără să se abată de la drumul propus inițial. Poetul a cîntat în continuare umanitatea și dramele ei, sau cum afirmă unul dintre comentatorii săi : « Tema lui a rămas omul în omenie, atît în timpul războiului, cît și în anii agitați de după aceea, într-un moment cînd unii îl făceau pe om Dumnezeu iar alții animal, coborîndu-l la nivel de monstru sau disecîndu-l în părțile-i componente, pentru a trage concluzia inutilității și absurdității întregii vieți »[1]. Pe planul stilului constatăm că treptat versului său « prozaic », de tip expresionist i-a luat locul unul mai rafinat, simplu, deosebit de suplu în articulațiile lui intime. La strofă și rimă Goll a renunțat de timpuriu (dar nu definitiv) în favoarea ritmurilor ingenioase, alternante uneori, urmărind (în special spre sfîrșitul creației sale) efecte de limbaj și valorile magice sau incantatorii ale cuvîntului, fără să putem spune că și-a împins experiența la exces. E drept că el s-a orientat încă de prin 1924 spre suprarealismul francez, dar nu poate fi considerat nicidecum adept al scrierii automate sau al distrugerii sintaxei logice. Dacă găsim în opera sa tîrzie ecouri și trăsături specifice suprarealismului (ca de exemplu magia, libertatea asociativă și întrebuințarea frecventă a metaforei adjectivale), ele nu rămîn dominant-hotărîtoare, întrucît Goll s-a străduit întotdeauna să transmită mesaje limpezi, într-o formă echilibrată. Sînt observații pe care le găsim menționate de toți exegeții săi germani. « Goll, spune Helmut Uhlig, nu a fost niciodată un suprarealist experimentator. A considerat cuceririle poetice ale suprarealismului drept mijloc de îmbogățire a limbajului și de adîncire a sensurilor, și le-a întrebuințat astfel ».

Pentru o mai completă caracterizare a creației sale poetice, se cere subliniat faptul că autorul ei a fost și un pasionat interpret al miturilor, acordîndu-le o semnificație destul de importantă, în special în poemele de viziune cosmică. Se întîmplă însă ca ele să rămînă circumscrise în niște zone tainice, tîlcul lor scăpînd cititorului mai puțin avizat. Credem că în cazul de față se poate vorbi de o anumită disonanță. Dar noi reținem conturele de ansamblu ale operei sale — cu adevărat umaniste — care dau o pecete unică, aceea a luminii și a încrederii în eterna frumusețe a vieții. Și trebuie reținut că puține dintre creațiile poetice autentice ale secolului nostru prezintă un asemenea mesaj social și artistic unitar !

---

[1] Helmuth Ulig, în *Yvan Goll, Dichtungen, Hermann Luchterhand Verlag*, pag. 805.

https://biblioteca-digitala.ro

CARL SANDBURG

MÎINI CURATE

E ceva să te uiţi la soare şi să ştii că eşti liber.
Să-ţi ţii capul în bătaia săgeţilor lui care cad pieziş pe pămînt
Şi să ştii că inima ta s-a ţinut de cuvînt şi că sîngele tău e curat
E ceva !
Să te duci într-o bună zi printre toţi oamenii cu mîinile curate,
Curate pentru ziua aceea şi pentru răbojul zilelor de mai tîrziu,
Să-ţi ţii cu mîndrie şi cu mulţumire mîinile curate de-o parte şi de alta a trupului,
Da, e ceva, Doamne, să ai mîinile curate
Şi memoria trează pînă-n clipa cînd stelele pălesc
Şi o dragoste limpede ca pînza albă spălată şi uscată de soarele amiezii.
Da, du-te de-i caută într-o bună zi pe oamenii cu mîinile curate ca să le vezi viaţa, memoria, dragostea, mai trainice decît valurile mării care spală ţărmul sau decît focurile care mocnesc sub scoarţa pămîntului.
Da, mîini curate, acesta e cîntecul şi un singur om îi cunoaşte suspinul şi zbuciumul adînc, şi moare ţinînd mai strîns la piept taina decît ar strînge-o femeie sau un prieten.
O, bravii oameni mari, bravii şi tăcuţii oameni mărunţi, mîndri de mîinile lor, cu încheieturile degetelor strînse în pumni gata pentru moarte şi întuneric, gata pentru viaţă şi luptă, pentru răsplată şi pentru amintiri, —
O, oamenii mîndri de mîinile lor !

ECHIPE DE LUCRĂTORI

Se înşiră una după alta căruţele cale de-o milă
Şi mă întreb ce şi-or fi spunînd căruţaşii unul altuia
Cînd se opresc pe marginea drumului.

https://biblioteca-digitala.ro

Poate că vorbesc cam aşa:
Vin din Fargo cu o încărcătură de grîu vîrfuită.
Vin din Omaha cu un transport de bouleni care mi-au sfărîmat scîndurile.
Vin din Detroit cu un transport de Ford-uri vechi.
Anul trecut am cărat mere de la Hood River, anul ăsta aduc banane din Florida, iar la anul o să car pepeni din Mississippi.
Ciocanele şi lopeţile lucrătorilor dorm prin colţurile magaziilor cînd stelele încă palide ies pe cer iar paznicii de noapte se plimbă cu ochii pe sus.
Cîte un mîner de ciocan stă de vorbă cu fierul lui.
Lopeţile se apucă şi ele să trăncănească,
îşi povestesc una alteia cum munca zilei le-a crestat şi le-a ascuţit,
cum s-au hăţînat şi-au săltat toată ziua,
cum mîinile lucrătorilor miroseau a speranţă.
În noaptea cu stele palide,
cînd bolta se arcuieşte ca o unealtă de lucrător,
în noaptea în care ciocanele şi lopeţile dorm prin unghere,
paznicii de noapte îşi burduşesc pipele cu vise —
şi cîteodată adorm şi nu se mai sinchisesc de nimic,
alteori îşi scormonesc creierii căutînd înţelesuri, poveşti, stele.
Tîlcul li-e cam acesta:
De departe venim, departe ne ducem ; popasuri lungi şi răsuflări adînci pentru plămînii noştri, pe drum.
Somnul e un bun al tuturor ; chiar dacă toate cîntecele sînt vechi iar inima care cîntă e ca o lanternă de acar, fără ulei, chiar dacă sfîrşim prin a ne uita numele şi casele, taina somnului ne rămîne, somnul e un bun al tuturor, somnul e cel dintîi, cel din urmă şi cel mai bun dintre toate.
Oameni care cîntă ; oameni cărora cîntecul le leagă buzele de inimi, oameni care ar muri dacă n-ar cînta ; oameni ale căror inimi s-ar frînge dacă n-ar cînta — aceştia sînt oamenii mei.

CIOCANUL

Am văzut
Cum pleacă zeii vechi
Şi cum vin zeii noi.
Zi de zi,
An de an,
Idolii cad,
Şi alţii le iau locul.
Astăzi
Mă închin Ciocanului.

FUM ŞI OŢEL

Una e fumul cîmpurilor, primăvara,
Alta e fumul frunzelor, toamna,
Fumul unui furnal sau fumul unui coş de cuirasat, —

https://biblioteca-digitala.ro

Toate suie în rînd cu fumul fabricilor
Ori se încolăcesc . . . în domoala răsucire . . . a vîntului.
Dacă bate vîntul din miazănoapte, ele aleargă spre miazăzi.
Dacă vine vîntul din apus, ele aleargă spre răsărit.
După acest semn
toate fumurile
se recunosc între ele.
Fumul cîmpurilor primăvara și al frunzelor toamna,
Fumul oțelului călit, rece și albastru,
Toate își spun « Te cunosc », întărindu-și cu jurămîntul muncii spusele.

Alungată cu huiduieli din centru,
Din adîncul vremii de demult cînd Dumnezeu ne făcu pe toți,
Jos de tot stă cenușa din care ieșirăm —
Tu și eu și capetele noastre de fum,

Unele din fumurile scoase de Dumnezeu pe cînd trebăluia
Se încrucișează pe cer și ne numără anii
Și cîntă despre tainele numerelor noastre,
Își cîntă zorile își cîntă serile,
Cîntă un cîntec vechi al focului de lemne:
Poți să pui surdina sus,
Poți să pui surdina jos,
Fumul urcă pe coș mai departe.
Fumul orizontului unui oraș în asfințit,
Fumul orizontului unui sat în amurg —
Se încrucișează pe cer și ne numără anii.

Fumul unei pulberi roșcate ca o cărămidă
Se răsucește în spirală
Din coșurile fabricilor
Pentru a privi la luna ascunsă.
Acesta e jargonul cărbunelui și oțelului,
Îi spuse oțelăriei magazia cu drugi de fier.
Echipa de zi îl predă echipei de noapte,
Echipa de noapte îl predă echipei de zi.

E un jargon ciudat —
Să-l înțelegem măcar pe jumătate.
La laminoare și bluminguri,
În bubuitul cuptoarelor
Fumul își schimbă umbra,
Oamenii își schimbă umbra ;
Un negru, un țăranoi, un imigrant devin altceva.

O bară de oțel nu-i decît fum în esență,
Fum și sînge de om.
Prin ea a alergat focul, a alergat înăuntru și înafară.
Lăsînd în urmă fum și sînge de om,
Lăsînd oțelul călit, rece și albastru.
Focul intră și iese, alergînd se duce altundeva,

https://biblioteca-digitala.ro

Iar bara de-oţel e o puşcă, o roată, un cui, o lopată,
O cîrmă de submarin, sau de avion —
Şi întotdeauna, neagra ei coloană vertebrală:
Fumul şi sîngele.
Pittsburgh, Youngstown, Gary — îşi fabrică oţelul cu oameni.

Cu sîngele oamenilor şi cerneala coşurilor
Fumul îşi scrie jurămintele noaptea:
Fumul intră în oţel, sîngele intră-n oţel ;
Homestead, Braddock, Birmingham — toate îşi fabrică oţelul cu oameni,
Fumul şi sîngele se amestecă pentru a făuri oţelul.
Avioanele zumzăie
în văzduhul albastru e oţelul:
cîntă un motor în azur.

Sîrmă ghimpată în jurul Uzinei.
Puşti de oţel în rastelul din ghereta de la poarta Uzinei.
Şlepuri cu minereu de fier aduc încărcătura zmulsă din măruntaiele pămîntului de gheare de oţel, ridicată de braţe de oţel, acompaniată pe drum de dangătul de clopot al macaralelor.
Cablurile şi cupele sînt oţel: ghearele scormonesc, apucă şi ridică, îşi înalţă încheieturile automate — sînt oţel care fabrică oţel.
Focul şi praful şi aerul se bat în cuptoare ; şuvoiul e programat, buştenii se zvîrcolesc, zgura e azvîrlită:
Vapoare pe mare, zgîrie-nori pe uscat: — oţelul plonjează în valuri, oţelul se caţără pe cer.

Tu, Steve care-ţi duci mîncarea în sufertaş, tu, Steve care te-ntorci seara la nevasta şi copilaşii tăi mototolind în mînă un ziar, tu, Steve care te-ntrebi în sinea ta unde-o să ajungem cu toţii — Căutători pe întuneric, voi, Steve, —
Căutători pe întuneric: în mîneci de cenuşă îmi prind braţul, Steve ; merg cu tine pe stradă ; ni-e totuna ce ni se întîmplă — tu, Steve şi noi toţi vom sfîrşi pe aceleaşi stele, noi toţi vom purta aceeaşi pălărie în iad, sau în rai.
Nopţile fumegă acum, Steve.
Fumul, fumul pierdut în ciurul zilei de ieri ;
Fumul azvîrlit din nou în cîrligele şi lopeţile zilei azi.
Fumul care seamănă mereu cu altceva, cu un ceasornic sau cu un fluier.
Nopţile fumegă acum, Steve.
Mîine va fi altceva.
Lunile cu noroc vin şi se duc:
Cinci oameni înoată într-o căldare cu oţel roşu.
Oasele lor sînt frămîntate în pîinea oţelului:
Oasele lor sînt vîrîte în cabluri şi nicovale,
Sau în pistoanele turbinelor ce se luptă cu marea.
Căutaţi-le în reţeaua complicată a unui post de radio.
Strigoii se ascund în oţel aidoma oamenilor înarmaţi în oglinzi.
Iscoade, pîndari, — umbrele lor dănţuie în morminte derizorii.
Sînt întotdeauna acolo şi nu răspund niciodată.

Unul din ei spunea cîndva: « Îmi place slujba asta, întreprinderea se poartă bine cu mine, America e o ţară minunată ».

https://biblioteca-digitala.ro

Altul spunea: « Doamne, cum mă mai dor oasele ! Întreprinderea minte de stinge, ţara asta e liberă — ca iadul ! »
Altul zicea: « Am o iubită, o fată grozavă, o să facem economii, o să ne ducem la ţară şi-o să creştem porci, şi-o să lucrăm pentru noi ».
Iar ceilalţi cîntau de mama focului, departe de casele lor.
Căutaţi-i înapoia unei bolţi de oţel.
Ei rîd de preţul pe care-l plătesc.
Înalţă în văzduhul albastru avioanele.
Motoarele care cîntă şi zumzăie sînt oţel.

În tamburii şi pistoanele trenurilor din metrou,
În pompele hidraulice scurmînd în pietriş sau în mîl,
Sub dinamurile prinse în păianjenişul betonului armat, —
Umbrele lor dănţuie şi rîd de preţul pe care-l plătesc.

Cuptoarele aprind un dom roşu.
Gheme de flăcări se desfăşoară în vînt.
Dreptunghiuri de scuipat roşu.
Jerbele focului bengal se sting.
Focul şi vîntul spală zgura.
Zgura e mereu spălată de foc şi de vînt.
Cîntecul învăţat de oţel e acesta:
Fă aşa, sau crapă de foame ;
Uitaţi-vă la rugina de pe plugurile voastre.
Ascultaţi-ne glasul în scrîşnetele maşinii de treierat.
Uitaţi-vă bine la carele pline cu grîu şi ne veţi vedea munca.

Focul şi vîntul spală zgura.
Căruţe, ceasornice, sape, putineie, pistoane, cazane, foarfeci —
O, zgura adormită din munţi, fonta grea de zgură care coboară pe atîtea drumuri !
Oamenii spintecă şi trag la ţintă cu ea, fac unt şi tunele pe sub rîuri cu ea, cosesc otava şi-o aşază-n căpiţe, taie porcii şi belesc vitele, şi conduc aeroplane pe cerul Americii de Nord, al Europei, al Asiei, pe toate cerurile lumii.
Tăiată din trupul unei ţări stîncoase, sfărîmată şi arsă în uzine şi turnătorii, pulberea roşcată aşteaptă
Pînă cînd urzeala aspră şi curată a atomilor ei toceşte şi frînge burghiele ce sfredelesc o gaură-n ea.
Oţelul muchiilor şi bordurilor ei e măsurat, O, Dumnezeule ! cu a milioana parte dintr-un « inch » !

Am văzut odată unduirile focului, dansul flăcărilor ca nişte femei cu basmale roşii
Ieşind din coşuri — cu pletele desfăşurate în vînt, cu picioarele în sus ;
Găleţi şi panere de flăcări pocnind şi chicotind, focuri zălude ţîşnind din cuptoarele trainice ;
Scîntei izbucnind din plexul solar al coastelor de piatră ale pămîntului pentru a-şi îngădui un hohot de rîs ;
Urechi şi nasuri de foc, braţe de foc ca de gorilă, turte de aur, aripi de aur, călăreţi în tunici roşcate călări pe catîri de purpură, despoţi roşcovani azvîrliţi de pe cocoaşele unor cămile, ţari asasinaţi călări pe baloane roşcate —
Am văzut focurile scăpărînd unul cîte unul: Adio ! Fumegă, fumule !
Am văzut marile surori ale nopţii şi stelelor, ca nişte femei care-şi potriveau părul,

https://biblioteca-digitala.ro

Aşteptînd în cer, aşteptînd cu ochii galeşi, aşteptînd mereu, şi le-am şoptit:
« De vreme ce voi ştiţi totul
Iar eu nu ştiu nimic,
spuneţi-mi ce-am visat ieri noapte. »

Pînze de paing mărgăritare în ploaia vîntoasă.
În tremurul vîntului,
sînt prinse şi dispar pentru totdeauna.

O baltă de clar de lună vine şi aşteaptă,
nu aşteaptă prea mult niciodată: vîntul adună
firele de aur răzleţe şi pleacă.

O bară de oţel doarme şi se uită pieziş
la pînzele de paing, la bălţile de clar de lună ;
doarme cu ochii piezişi vreme de un milion de ani,
doarme într-un veşmînt de rugină, într-o haină plină de molii,
într-o cămaşă de lut tot mai groasă.

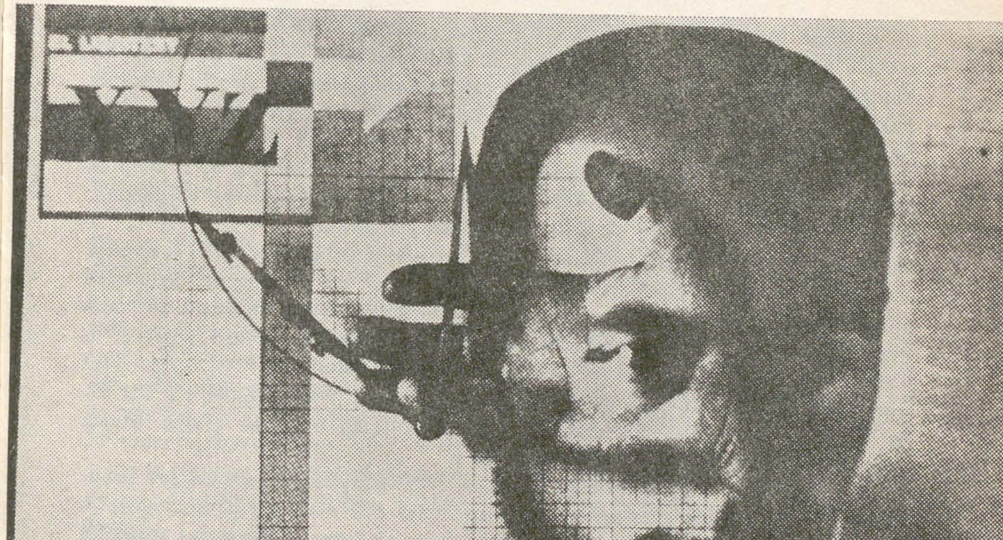
Vîntului nici nu-i pasă . . . o bară de-oţel.
Vîntul adună doar . . . pînzele de paing ca nişte mărgăritare . . . bălţile de clar de lună.

În româneşte de PETRE SOLOMON

Afiş pentru seria de filme **« Cine-ochi »**, creaţia lui DZIGO VERTOV ▶

https://biblioteca-digitala.ro

CUVÎNTUL SUB PRESIUNE



https://biblioteca-digitala.ro

IOANICHIE OLTEANU

«RECONSTRUCȚIA REVOLUȚIONARĂ A CUVÎNTULUI»

Aproape uitat astăzi, autorul acestor texte curioase, amintind parcă de lumea metalic articulată a unui Léger, s-a bucurat de o apreciabilă popularitate în primii ani după Revoluție. Întîia lui carte, «Poezia asaltului muncitoresc», a cunoscut șase ediții ; despre ea au scris V. Frice, Briusov, Hlebnikov, relevîndu-i modernitatea și largul suflu vizionar. Era în 1918, anul în care Blok publica « Sciții » și « Cei doisprezece », iar Esenin culegerea de versuri « Pruncul Isus », în timp ce Maiakovski (« Războiul și lumea », « Omul » . . .) rata, în favoarea lui Severeanin, titlul de rege al poeților, decernat la Muzeul Politehnic.

Născut în 1882 la Suzdal, Aleksei Gastev a devenit din tinerețe ceea ce se cheamă un revoluționar de profesie. Participarea la activitatea de propagandă, organizare și luptă revoluționară a muncitorilor îi atrage întîi eliminarea din Institutul Pedagogic din Moscova, iar mai tîrziu dese arestări, condamnări și exiluri în Nord. În 1906 ia parte ca delegat la Congresul al IV-lea, de la Stockholm, al PMSDR. În cursul uneia din călătoriile la Paris, se apropie de Lunacearski, Feodor Kalinin și alți viitori conducători ai Proletkultului, cu care va împărtăși o vreme idealul utopic și sectar al creerii unei culturi *curat* proletare.

În 1921 publică « Setul de ordine » — cu titlul marginal « Cuvîntul sub presiune », atît de caracteristic pentru concepția unei arte dinamice și funcționale — după care se dedică exclusiv preocupărilor de raționalizare și organizare științifică a muncii în industrie.

Considerat un poet tipic *proletar*, (cultul muncii și al mașinii, antirealism, abstracție, despersonalizare, titanism, pirofilie, viziune « cosmică » a revoluției), Gastev depășește în multe privințe limitele doctrinare ale Proletkultului. Dacă în « Poezia asaltului muncitoresc » patosul revoluționar este una din notele dominante, în « Setul de ordine » furia antipoetică este dusă la extrem, concentrarea expresiei atinge laconismul înghețat al dispoziției tehnice, iar viziunea unei umanități mecanic uniformizate, lipsită de afecte, supunîndu-se exclusiv legilor matematicii

https://biblioteca-digitala.ro

și organizării tehnice, oferă sugestii clare dezvoltărilor ulterioare ale avangardei ruse și europene, de la constructivism la poezia concretă. Interesant este că Gastev își dă seama de impasul în care a ajuns cu «Setul de ordine», pentru că nu mai vede altă ieșire decît sau spre « reconstrucția revoluționară a cuvîntului », sau spre « complicarea lui pe calea montajului pur tehnic, fie cu ajutorul ecranului, fie prin efect sonor ». (A se observa că sîntem cu aproape o jumătate de secol înainte de a se fi proclamat sfîrșitul « erei Gutenberg » !)

În ce-l privește, poetul care cerea nu numai « demascarea romantismului », dar « lichidarea limbajului » și « desființarea literaturii » a înțeles să tragă toate consecințele din experiența lui. Gherasimov, Kirilov, Aleksandrovski, Sadofiev și ceilalți poeți *proletari* au încercat, după eforturi mai mult sau mai puțin penibile, o mulare lirică pe accidentele istoriei ; consecvent cu sine, nutrind ambiții mult mai mari decît aceea de a contribui la crearea așa zisei literaturi proletare (« . . . problemă de seră », preocupare « zadarnică și provincială »), Gastev abandonează definitiv poezia, privită ca o simplă pregătire în vederea acțiunii, atras fiind de o « rebeliune constructivă », avînd ca obiectiv însăși « reformarea biologică a omului contemporan », reconsiderarea întregului destin al omului în societatea socialistă, pe calea raționalizării și matematizării muncii.

Gastev moare în 1941, după ce a condus mulți ani Institutul Central al Muncii, înființat de el încă în timpul vieții lui Lenin. Preocupat de experiențele lui Taylor și Ford, se despărțise de mult de comilitonii Proletkultului, organizație lăsată în urmă de mersul istoriei. Ironia sorții îl apropie însă din nou de foștii poeți *proletari* Gherasimov și Kirilov, prin similaritatea acelui tragic sfîrșit despre care, în laconismul ei stereotip, istoria literară nu spune decît « nezakonno repressirovan » și « posmertno reabilitirovan ».

Adică : reprimat ilegal și reabilitat post mortem.

https://biblioteca-digitala.ro

A. GASTEV
VASILI ALEKSANDROVSKI
VLADIMIR KIRILOV

A. GASTEV

NE RIDICĂM DIN FIER

Priviţi-mă ! Stau între ciocane şi strunguri, între cubilouri şi vetre, între sute de tovarăşi.
Deasupra mea se deschide un spaţiu de fier forjat.
Pe laturi trec traverse şi grinzi.
La zeci de stînjeni se ridică.
Se-ncovoaie la dreapta şi la stînga.
Se-mbucă şi devin căpriori de cupole şi, ca umerii unui colos, susţin toată această alcătuire de fier.
Sînt îndrăzneţe, vertiginoase şi puternice.
Ele cer la rîndul lor şi mai multă energie.
Le privesc şi-mi îndrept statura.
Prin artere-mi curge un sînge nou, de fier.
Am crescut şi mai mult.
Umerii-mi sînt de oţel şi-o forţă infinită s-a-ngrămădit în braţele mele. Am devenit una cu fierul construcţiei.
Sînt mai înalt.

https://biblioteca-digitala.ro

Umerii mei împing în sus căpriorii și grinzile, dilată acoperișul.
Picioarele-mi sînt încă pe pămînt, dar capul mi-e deasupra construcției.
Mai gîfîi după aceste inumane eforturi, dar strig:
— Cer cuvîntul, tovarăși, cer cuvîntul !
Ecoul fierului mi-a acoperit glasul și toată construcția vibrează de nerăbdare.
M-am înălțat și mai mult: am atins acum vîrful coșurilor.
Nici o vorbă de prisos, nici un discurs; vreau să proclam doar cuvîntul meu de fier:
« Vom învinge ! »

(1914)

SIRENELE

Șuierul matinal al sirenelor, în cartierele muncitorești nu e nicidecum o invitație.
Munceam cîndva în ateliere mizere și ne apucam dimineața de lucru cînd puteam.
Astăzi la opt dimineața, sirenele se adresează unui milion de oameni.
Acum pornim la muncă toți în aceeași secundă.
Un milion de oameni punînd mîna pe ciocan în aceași clipă.
Primele noastre lovituri bubuie împreună.
Ce spune cîntecul sirenelor:
— E imnul matinal al unității?

(1918)

POARTA

Un an întreg nu v-am văzut. Înfiorat alerg spre voi, negre coșuri, carcase, biele și cilindri.
Vreau să stau de vorbă cu voi, să-mi ridic brațele înaintea voastră, să vă cînt, prieteni ai mei de fier.
Mă-mbibă dimineața și soarele, sînt în floarea tinereții și prin fața mea e o defilare ne-ntreruptă de miracole.
Merg la uzină ca la o sărbătoare, ca la un festin.
Orașul muncitoresc e podidit și înecat de raze.
Se dizolvă întunericul nopții și dă năvală asupra lumii o avalanșă, o mare, o năruire de flăcări. Uzină gîfîind, uzină învăpăiată.
Linia halelor răsfrînge flăcările pe cîmpuri și văi și aprinde stropii de rouă ca pe mii de mărgele.
Felinarele au trezit din toropeală mlaștinile. Ieri încă mute, au început să se agite și prin tufele de rogoz se strecoară șoapta unor preacurate povești.
Iar alba vîlvătaie a unui jet lansat pînă departe din turn, ca niște stropi de metal incandescent, ca un pocnet de armă solidificat, a perforat pădurea. Umbre zănatice încep să se miște de colo-colo, păsările pornesc un tărăboi și-o forfotă nemaipomenite, ca o mulțime de oameni la un miting; glasuri tinere intonează un cîntec primăvăratec, în depărtare izbucnește duduitul dieselelor: sînt aplauzele care precedă ridicarea cortinei, în timp ce drumurile vuiesc de octavele unei rumori subterane . . . Se trezesc sirenele și încep a geme cu sutele deasupra orașului; dintr-o clipă într-alta va țîșni o lumină și mai proaspătă, o lumină imensă, nemaivăzută, o lumină extraordinară !

https://biblioteca-digitala.ro

Ca o neagră cădere de ape se năpusteşte mulţimea în botul căscat al uzinei. Asemeni unor atleţi ce nu cunosc teama, fără o clipire, porţile înhaţă şi înfulecă totul, totul.

O sută . . .două . . . trei . . .

O mie . . .

Două . . .

Şi încă . . . încă . . .

Sîntem în curte.

— Prodigioasă forţă a fierului !

Abia intrat, eşti robit, cucerit şi în întregime încătuşat de elementul sunet, mişcare, lumină.

Aerul bubuie şi geme extatic. Sufletul de fier al uzinei a pătruns în mulţime. Piepturile se umplu de o vibraţie metalică. În hale a început o forfotă masivă. Tot mai grea, tot mai puternică.

Zidurile halelor stau să crape, să se rupă-n bucăţi. În curînd au s-o ia din loc, să sară-n aer. Catastrofa e iminentă, izvoare de metal incandescent vor ţîşni din pămînt.

— N-au decît ! Să ţîşnească ! Sîntem gata ! Sîntem aici, sîntem alţii.

Mulţimea mărşăluieşte altfel, picioarele au deprins cadenţa fierului.

Mîinile ard de nerăbdare, nu pot sta pe loc, fără ciocan, fără muncă. Curentul de energie trebuie să se descarce.

— Bate! Bate !

Mai iute, mai des !

Dă cu toporul, trage cu fierăstrăul !

La maşini !

Sîntem pîrghia lor, sîntem respiraţia şi voinţa lor.

O mie de muncitori, imensa platformă de maşini unelte.

— Cu cîntecul!

— De fier !

Toţi odată !

Mai iute-nvîrtiţi-vă, şi mai iute, roţilor !

Piatră, metal, muncitori în vălmăşagul vijeliei.

Vifor al oţelului. Trombă de flăcări. Uragan al muncii.

— Atenţie !

Ascultaţi o secundă ! Dar simultan, toţi o mie:

— Demonul de fier al secolului, cu suflet omenesc, cu nervii ca de oţel, cu muşchii ca nişte şine.

Iată-l !

El va birui şi-şi va atinge ţelul, a lui va fi izbînda !

(1918)

CĂTRE ORATOR

A tăcut oratorul şi-i dăm cu toţii replica:

— Sîntem o întreagă, nouă legiune. Noi purtăm neliniştea prin lume, dar tot noi îi aducem şi bucuria.

Am venit cu un nou mesaj, autentic ca fierul, viguros şi proaspăt ca duduitul unui motor în deşert.

Vrem cîntece nemaiauzite şi legende nerostite încă.

Nu pe cele cîntate şi ră-spuse de cuvintele omeneşti. Vrem altceva.

https://biblioteca-digitala.ro

Pocnetele ciocanului şi ştanţei, vibraţia mecanismelor de transmisie, bubuitul forjelor, troznetul izbiturilor, hîrîitul fierăstraielor sînt cuvinte şi apeluri.

Goana flămîndă a roţilor e steagul nostru.

Vom înălţa şi preamări mecanismele !

Mai alarmant, mai strident să zbîrnîie valţurile.

Din răsputeri vor lovi forjorii cu milioanele lor de braţe.

Şi vor fi întrerupţi.

Va porni o avalanşă de fontă.

Pămîntul va trepida sub loviturile ciocanelor cu aburi şi se vor hurduca oraşele; corurile de oţel ale maşinilor vor umple toate deşerturile şi coclaurii de forfota muncitorilor.

Şi vor fi întrerupţi.

Îşi vor începe cursa mesagerii unor insurecţii subterane.

Şi din nou vor fi întrerupţi într-un mod infam.

Negre prăpăstii vor izbucni în hohote.

Vor apărea atleticele, miraculoasele maşini-turn.

Ele vor anunţa cu îndrăzneală catastrofa.

Şi o vor numi pe ea ziua cea nouă a creaţiei.

Oratorule, taci !

Încetaţi, melodioase legende.

O ! Ascultăm:

Vor prinde a cuvînta furnalele ridicate de noi.

Vor începe a cînta grinzile înălţate de noi.

(1918)

MANIFESTAŢIA

Nu mai putem.

Ne prăbuşim de-atîta muncă.

Pîinea numai la muzeu mai poate fi văzută.

Trebuie să ne decidem: manifestăm !

Din sud pînă-n nord.

Vom traversa pădurea.

În frunte: neagra divizie a foamei.

Instalăm pe roţile imense ale unei camere de combustie toate punctele de foc, de încălzire, toate sursele de curent şi gaz.

Coşuri de douăzeci de stînjeni formează coloana frontală. Ca pe-un traseu hotărît, ele-şi mînă ofensiva spre nord.

Coloana frontală nu cunoaşte milă.

Peste munţi, fluvii şi coclauri, cascade în creştere:

Să meargă,

Să rupă,

Să sfarme,

Să distrugă:

Să devoreze în drum toate pădurile, tot cărbunele şi turba, să hărăzească morţii oraşele adormite, cimitirele, fermele.

Să ardă totul.

Să ardă totul.

Să ardă !

https://biblioteca-digitala.ro

Camerele de combustie, cazanele, cilindrii nu cunosc o clipă de răgaz. Veghea unui milion de manometre slujeşte setea lor de foc . . .

Coşurile marşului muncitoresc merg zi şi noapte. Douăzeci de oraşe de fochişti, douăzeci de oraşe de maşinişti sînt cu ele.

Divizia foamei nu cunoaşte luptele, dar clocotul cuptoarelor a imprimat un nou puls întregii planete: ea urlă de la Urali la Washington şi delirează oceanele cu fluxul lor spumegător.

Neîncetat fumegă coşurile diviziei foamei. Ele evoluează într-o bulă colosală de fum. Soarele s-a acoperit. O beznă cruntă, căptuşită de morminte e steagul diviziei foamei.

«Ce se întîmplă acolo. sub negrul coif? Vor sări în aer. Dezastrul e inevitabil. Sînt înnebuniţi de foame. Sînt hotărîţi, ca-n faţa morţii ».

Dar divizia neagră defilează cu o admirabilă temeritate.

Ea spintecă, arde, inundă cu beznă.

Divizia neagră oboseşte uneori, coşurile îşi întrerup activitatea, gîfîie şi tuşesc chinuitor.

— Orchestrele! Orchestrele ! strigă mulţimea din turnuri.

Iese în faţă elita cazanelor: două sute, puternice, care au pregătit un cor de sirene; vocea lor izbucneşte instantaneu şi salvele bubuitoare îşi fulgeră zborul prin faţa diviziei.

E o muzică destinată oraşelor, departamentelor, statelor.

Coşurile îşi înalţă gîturile.

Creşte încruntata lor semeţie.

Strungurile congestionate se dezlănţuie.

Se aprind uriaşele reflectoare.

Apoi se sting. Sirenele încetează.

Linişte încărcată de un semnal . . .

Două minute.

Două minute cît două epoci.

, , , Explozie de lumină şi muzică.

Asemeni uraganului începe munca.

Pluguri-ihtiozauri cu o mie de maxilare.

Îşi împlîntă colţii. Înfulecă pămîntul învîrtoşat şi-l scuipă pe loc prefăcut în cenuşă.

Ele îngroapă şi macină totul.

Ele aştern pentru pîine faţa dulce a cîmpului.

Brigăzile regulate de pluguri înaintează sub comanda strălucitelor cabine-brigadier.

Acolo sînt mecanici.

Dar nu ei conduc.

Cei ce conduc sînt curentul, aburul, aerul.

A,B,C, . . . linii alfabetice de cabine.

Primele litere sfarmă pămîntul.

Pămîntul cere semănătură.

La rugăciunea de fier se ridică tuburile de distribuţie.

Nenumărate aleargă pe pămîntul arat.

Ele azvîrl grăunţele ca nişte mîini —

Seamănă semănătorul de fier.

Magazinele maşinilor sînt încărcate.

Torentul vitalizant al ploii se dezlănţuie la comandă.

Pămîntul respiră recunoscător.

Rachete se înalţă.

Cazanele muzicale intonează bubuitor cîntecul: «Holdele verzi».

https://biblioteca-digitala.ro

— Bravo, pentru trenul foamei !
— Salut, locomotivă cu o mie de coşuri !
— Ura, vagon-ihtiozaur-spărgător-de-glii !
— Glorie, vagoane-grape-netezitoare !
— Tuburi de distribuţie — speranţa noastră — slavă vouă !
— Magazii încărcate, încă un salut !
— Şi întregului tren al foamei, bravo !
. . . Opriţi imnurile; alarmă !
Se apropie pe furiş norii. Cerul îşi face de cap tocmai cînd nu trebuie.
Pregăteşte o aversă.
Ajunge pînă la noi vuietul furtunii.
Lanurile au să se umfle de apă şi au să piară.
Fiţi gata.
— O canonadă, fără întîrziere !
— Mortiere, atenţie !
— Spre cer, douăzeci şi cinci de grade faţă de zenit — foc !
Ciclonul începe . . .
— Salvă după salvă !
Norii şovăie.
— Nu-i lăsaţi să se dezmeticească: foc. Canonadă continuă !
S-au prăbuşit patruzeci de furnale şi au căzut turnurile de pază.
Fie ! Să cadă !
Norii se risipesc rapid şi-şi varsă torentele de ploaie în faţa locomotivelor.
— Coşuri, o trîmbă festivă de fum ! Lucrarea voastră cu mirosul ei greu nu s-a săvîrşit în zadar. Fumegaţi.
— Reluaţi-vă imnul, cazane.
— Atelier al compozitorilor: o simfonie pentru tunuri, fără întîrziere !
Dar nu vă bucuraţi din cale afară, tovarăşi.
Alte pericole vin. Soarele pîrleşte lanurile, arde departamentele grîului.
— Tunuri, atenţie !
Trebuie să înceteze imediat această acalmie chinuitoare.
— Zece mii de guri de foc, porniţi.
— La patruzeci de grade, foc !
. . . Pămîntul a crăpat, fluviile şi-au dezgolit cataractele, cascadele au început să fiarbă.
Aceasta nu înseamnă nimic: ciclonul suflă biruitor peste cîmpuri.
Cazane, cu bubuit intonaţi «Biruinţa».
Intonaţi « Biruinţa:», dar treceţi pe neobservate la « Alarma ».
Grîul e pe cîmp. Recolta încă nu e strînsă.
Şi muncitorii o duc prost. Cad cu miile.
Cîntaţi « Alarma », cazane.
Să cadă pe gînduri, să fie torturată de gînduri toată divizia foamei.
Reflectoare roşii, proiectaţi pe fiecare turn inscripţia de foc:
« Douăzeci de ore de muncă ».
— Cei ce pot lucra patruzeci şi opt de ore fără întrerupere — la trenurile speciale !
Şi irevocabil:
acţionăm,
muncim,
cucerim.

Invenţia sau moartea: altă soluţie nu există.
Holda e verde.

https://biblioteca-digitala.ro

Ca să dea-n pîrgă.
A îngălbenit.
Ca să se coacă.
Şi-a fost strînsă.
După o săptămînă !
Altfel venea moartea diviziei şi a tuturor celor ce aşteptau recolta. Moartea departamentelor şi a statelor.
Irevocabilă.
Înaintăm !
Chimişti, mecanici, ingineri, lăcătuşi, cazangii, organizatori, politicieni, strunguri, piese, construcţii.
Puneţi în funcţiune totul: mîini, leviere, idei, cîntece, explozii, ardoare, inflexibilitate.
Şi hai !
Încă !
Un monstru-dinam nemaivăzut.
Forjat, masiv.
Milioane de tentacule, roţi dinţate, turnuri, cuptoare, bluze albastre, nopţi nedormite.
Presează.
Ascultă.
Se ridică în picioare.
Vorbeşte.
Doboară.
Sapă.
Zboară.
Străluceşte.
Se stinge.
. . . Descoperă.
Templul invenţiilor.
Fabrica de gîndit.
Creer de fier.
Creatul creator.
Trei zile teribile de inspiraţie de fier . . .
Un puls vegetal a început să circule prin rădăcinile holdei verzi.
El comandă soarelui, ca unui cuptor de fuziune . .
Şi grînele dau în pîrgă din ceas în ceas, din minut în minut.
Trece un vînt bun, încărcat de aroma iute a grîului nou.
Jos cu torpoarea foamei.
Cazane: « Biruinţa » !
Coşuri: în marş !
Festiv.
Fum spre ceruri.
Mîini ale pămîntului.
Negrele voastre aplauze !
Trăiască sărbătoarea.
La horă, uzine !
Bateţi tobele rezervoarelor de petrol !
Izbiţi, ciocane cu aburi !
Manifestanţi, spre turnuri !
Recepţia e deschisă.

(1918)

https://biblioteca-digitala.ro

ARATĂ-TE

În acest oraş sînt o sută de linii ferate.
Vom coborî simultan.
Acasă, la uzină, în coloană.
Vom uni totul la un loc.
Va fi o casă pentru trei milioane de locuitori.
Ca pe un frenetic altar vom aprinde deasupra ei:
Torţa,
Cuptorul-uragan,
Reflectorul-incendiu.
Şi o să le stingem îndată după aceea.
Vom orbi continentele . . .
Casă a celor trei milioane, scufundată în întuneric, să explodăm.
Şi să răcnim prin rupturi şi catacombe.
Arată-te, cel-de-fier,
Arată-te odată, cel-de-beton !
De-o verstă de înalt.
Piciorul lui e un cuirasat.
Talpa lui e asemenea Vezuviului.
Ochii lui sînt furnale.
Braţele lui, viaducte.
Vino.
Pe tăcute,
Fără o vorbă.
Cu pasul greu.
Te plimbă prin lume.
Drumul tău:
Europa, Asia, Oceanul Pacific, America.
Păşeşte zdupăind prin noaptea de piatră şi fier.
Ai să ajungi la o terasă:
E Atlanticul.
— Scoate un răcnet.
Buimăceşte lumea.
Oceanele au să huruie şi-au să-şi împroaşte apa spre stele.
Mississippi se va îmbrăţişa cu Volga.
Himalaia se va năpusti spre Cordilieri.
— Rîzi în hohote !
Să se cabreze toţi arborii de pe pămînt şi din coline să crească munţi !
Şi n-o lăsa să-şi vină în fire.
E abulică: pune mîna pe ea.
Ca pe un aluat s-o frămînţi.

(1919)

SET DE ORDINE

Prefaţă

Zboară anii în decorul fantastic şi încordat al bătăliilor şi depresiunilor. Scuturată de febra aşteptărilor, toată lumea — de la New York la tunguşi — trece printr-o operaţie

https://biblioteca-digitala.ro

plină de riscuri. Războaie, mutații, proiecte tehnice, totul e învălmășit în bivuacul înaripat al omenirii, în radioasa lui asprime.

Umanitatea stă cu urechea la pîndă. Ea așteaptă urletul sirenei. O clipă — și prin haosul și confuzia acestor zile va izbucni — solemnă, fabuloasă prevestire — urletul viitor al evenimentelor.

Indicații tehnice.

«Setul de ordine» se citește în segmente egale, ca și cum ar fi încredințat unui aparat.

La lectură sînt a se evita efectele de expresie, patosul, emfaza pretins clasică, accentele patetice.

Cuvintele și frazele se succed într-un tempo uniform.

Acțiunea e încărcată și «setul» se prezintă auditoriului ca libret al unor evenimente reale.

Ordinul 05 poate fi citit în paralel de doi lectori; între fraze se intercalează pauze consistente, durata lecturii fiind egală cu cea cerută de ordinele 01—09. Ordinul 10 se citește în încheiere numai de primul lector.

ORDINUL 01

Patruzeci de mii în flanc.
Drepți: ochii pe manometru.
Privirile: dungă de fontă.
Controlul liniei — foc.
Foc de-a lungul liniei.
Zborul proiectilelor — la zece milimetri de frunți.
Rebut: treizeci de frunți atinse razant.
Mia A la est.
Coloana 10 la vest.
Douăzeci și nouă de mii — încetarea.

ORDINUL 02

Cronometrul: în funcțiune.
La strunguri.
Sus.
Pauză.
Amorsarea atenției.
Încărcarea.
Racord.
Avans automat.
Stop.
Treizeci de secunde funcționare.
Comutare.
Operația B.
Repriza a doua, repriza a patra.
Șapte.
Seria douăzeci: la muncă.

https://biblioteca-digitala.ro

ORDINUL 03

Medicii: spre coloană.
Ridicați temperatura.
Creștere cu nouă zecimi de grad.
Întîia zecime.
Scurtă pauză.
Aplicare la suta D.
Pauză mare.
La mia E.
La strunguri, la mistrii, la microscoape.
Mai sus.
Cu cinci zecimi.
La milionul S.
La treizeci de orașe.
La douăzeci de state.
Agit-canonada.
Extramuncasalt.

ORDINUL 04

Prismele caselor.
Un pachet de douăzeci de blocuri.
La presă cu el.
A se turti în paralelogram.
Treizeci de grade presiune.
Șuruburi fără sfîrșit și roți.
Bloc-tanc.
Deplasare în diagonală.
A se tăia străzile fără greș.
Mia de calorii în plus muncitorilor.

ORDINUL 05

Miting de doliu în cimitirul planetelor.
Muget în catacombele lumilor.
Milioane, prin chepengul viitorului.
Miliarde, mai duri decît uneltele.
Ocnă a spiritului.
Cătușe ale inimii.
Inginerizați locuitorii.
Puneți-le geometria de gît.
Logaritmi în fiecare gest.
Demascarea romantismului.
Tone de indignare.
Normalizarea cuvîntului de la un pol la altul.
Fraze pe baza sistemului zecimal.
Întreprinderea de lichidare a limbajului.
Desființarea literaturii.
A se monta laringe tunelurilor.
A le obliga să vorbească.

https://biblioteca-digitala.ro

Roşu pe tot cerul, să se întărîte.
Pinioanelor, viteza maximă.
Încărcarea creeromaşinilor.
Punerea la punct a cineochilor.
Electronervii la muncă.
Arteriopompele, în funcţiune.

ORDINUL 06

Toată Asia pe nota re.
America: un acord mai înalt.
Africa: si bemol.
Radiodirijorul.
Solo de ciclonovioloncel.
Arcuş: pe patruzeci de coşuri de uzină.
Orchestra: în jurul ecuatorului.
Simfonie la paralela 7.
Coruri pe meridianul 6.
Electrocorzile: spre centrul pămîntului.
Pentru globul pămîntesc, patru anotimpuri de muzică.
Patru luni pe orbită pianissimo.
Patru minute vulcano-fortissimo.
O săptămînă întrerupere.
Bubuit vulcano-fortissimo crescendo.
O jumătate de an pe vulcano.
Coborîre la zero.
A se schimba orchestra.

ORDINUL 07

Tabloul de comandă pe Montblanc.
Comutator Washington, comandă Americii.
Radio Calcutta, continentului estic.
Schimbul telegrafiştilor: stingerea la două.
Telefonistele: deşteptarea la cinci.
Ridicarea aeroplatformelor la 10.000 de kilometri.
Recondiţionarea a 20 de milioane de ologi.
Locuitorii Australiei, pe cai.
Întinerirea cu 30 de a ani canadienilor.
Primirea în trei minute a raportului de la o jumătate de miliard de sportivi.
Zece minute pentru centralizarea datelor prin teleaparate.
Deconectarea de soare pentru o jumătate de ceas.
20 de kilometri de cuvinte pe cerul nocturn.
Dispunerea conştiinţei de-a lungul paralelei 30.
Lectura celor 20 de kilometri obligatorie în cinci minute.
Conectarea la soare.
Toţi înfierbîntaţii: un pas pe loc.
Comandă: salt în înălţime.
Selectarea celor mai elastici.

https://biblioteca-digitala.ro

Conducte în urechile şi laringele omenirii.
Ascultaţi-i pe sportivi: în trupurile lor e poezia.

ORDINUL 08

Împuşcarea cu negru a platformei.
Macaralelor electrice, cuburi de galben.
Împroşcarea cu evenimente a suprafeţelor şi cuburilor.
Mişcare circulară.
A trece totul prin axă.
Douăzeci de secole în scară.
A se arunca scara pe platformă.
Rotaţie.
Viteza: un milion de secole pe minut.
Presiune.
A se determina punctul de condensare.
Pauză de atenţie.
A se inocula cu seringile întregul conţinut pe magistralele omenirii.
A se declanşa vîrtejuri în molecule.
A se transpune totul la nivelul microatomilor.
Marş al magistralelor de la pol la ecuator.
Marş invers: de la ecuator la pol.

ORDINUL 09

Semnalul începerii bătăliei.
Cu braţele, cu pieptul.
La loc comanda.
Cu hipnoza.
Manevră contramandată.
Mobilizare pe patru magistrale
Bătălia silogismelor.
Indicaţiile manometrului.
Combustie cu razele Y.
Oxigenarea puternică a spatelui frontului.
Nitrogenizarea adversarului.
Spălarea creierelor.
Pauză.
Răsturnarea orientării în spaţiu.
Inculcarea sentimentului timpului.
A se dărîma întunericul peste centrele aglomerate.
Stăvilare umane, unul sub altul.
Concepeţi, femei demente.
Concepeţi imediat, pe loc.

ORDINUL 10

A se raporta: luarea de eşantioane din şase sute de oraşe.
Rebut, douăzeci de oraşe distruse prin asfixiere.

(1921)

În româneşte de IOANICHIE OLTEANU

https://biblioteca-digitala.ro

VASILI ALEKSANDROVSKI

NOI

În ale piețelor bronzate palme
Noi, zilnic, sufletul ni-l revărsăm
Și soarele ieșim să-l ascultăm
În ale piețelor bronzate palme.

E soarele, ori sîngele mai cald?
Și el, și noi, veghiem de-o veșnicie,
Dar într-o zi, oricine o să știe
De-i sîngele, ori soarele mai cald.

Noi vinu-l bem din zveltele furnale.
La forjă, ne călim tot ce-i pasiuni,
Murim, ca să-nviem iar din tăciuni
Și vin să bem din zveltele furnale.

Adînci sînt ochii fetelor la noi,
Căci mii de sori zac în al lor albastru.
De beznă nu se tem, dar nici de astru.
Adînci sînt ochii fetelor la noi.

În ale piețelor bronzate palme
Noi, zilnic, sufletul ni-l revărsăm
Și soarele ieșim să-l ascultăm
În ale piețelor bronzate palme.

1921

VLADIMIR KIRILOV

MESSIA DE FIER

Iată-l, Mîntuitorul, peste pămînt stăpîn,
Al forțelor titanice părinte,
În vuietul motoarelor, păgîn,
Cu sorii-electrici — ucenici. Nu-n sfinte

https://biblioteca-digitala.ro

Înstelate veșminte, a venit,
Sau înnimbat de tainele divine,
El pogorî din norii de lignit, —
Solii ale imenselor uzine.

Iată-l pășind pe mări ca pe alei,
Cu lumea așternută la picioare,
Zvîrlind scînteia marilor idei
Și-a flăcărilor purificatoare.

Ca la un semn, atunci cînd strigă el,
Pămîntul pîntecu-și deschide. Pînă
Și munții-și sparg strînsorile de-oțel,
Iar polii, îmblînziți, se iau de mînă,

Pe unde trece, linii — mii și mii —
Din dur metal se zămislesc, sonore,
Lumini sădește-n case, bucurii,
Și în deșerturi — flori multicolore.

Un soare nou aduce lumii-n dar,
Prăvale temnițî, tronuri, fără teamă,
Popoarele, ștergînd tot ce-i hotar,
La o frăție veșnică le cheamă.

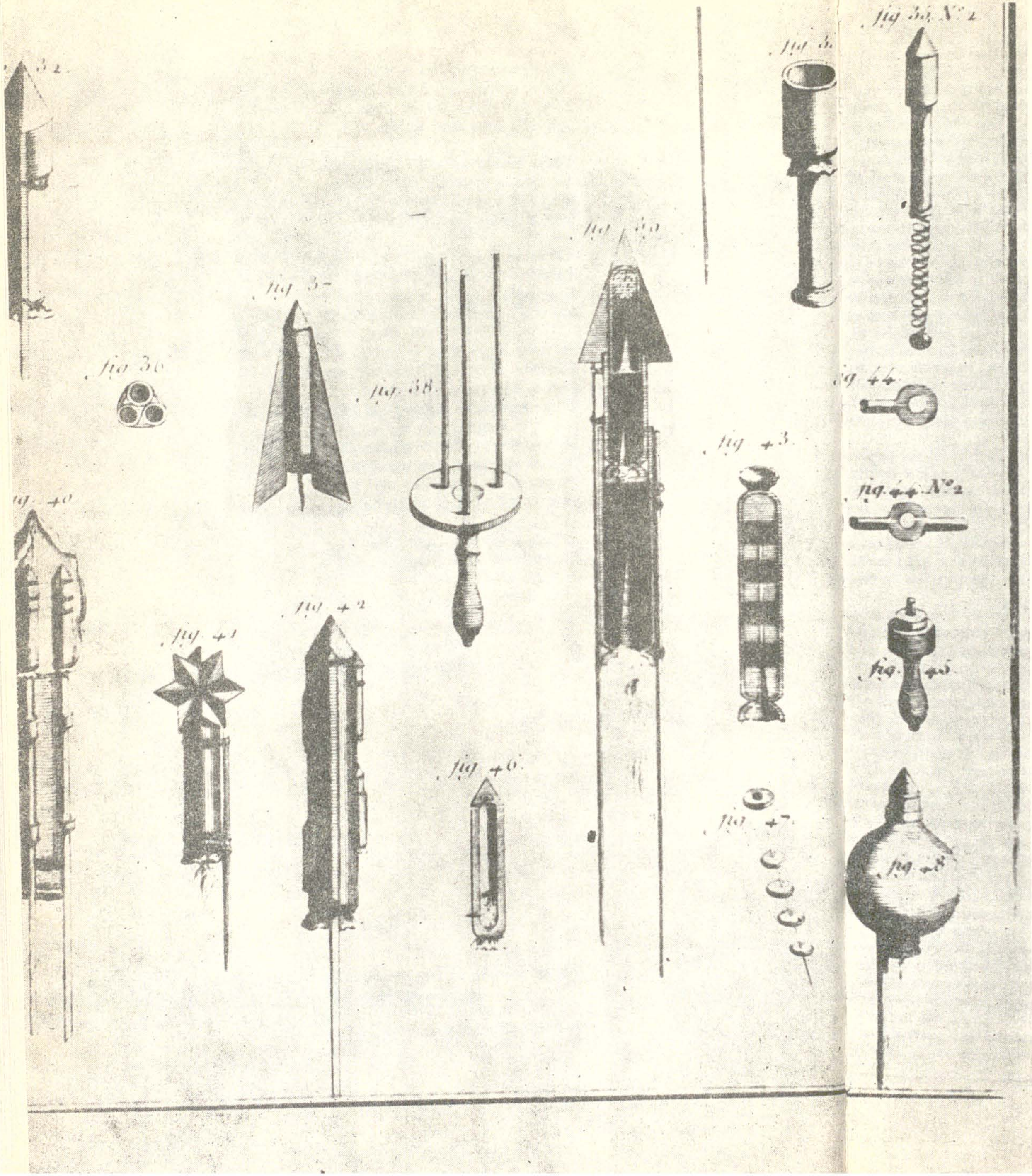
E roșu semnul lui. Far jinduit
De asupriții toți. Simbol de faptă.
Prin el, cînd soarta vom fi biruit,
Vom cuceri pămîntul ce ne-așteaptă.

1918

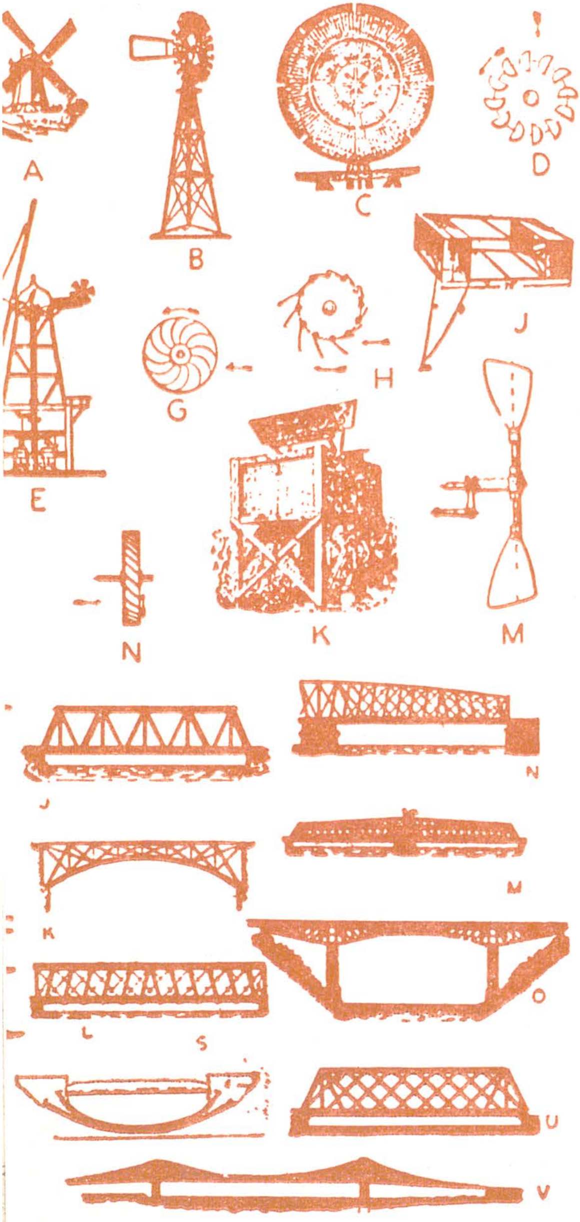
În românește de MADELEINE FORTUNESCU

ARTIFICII ȘI RACHETE, DICȚIONARUL
ENCICLOPEDIC AL ȘTIINȚELOR — PARIS — 1751 ▶
(Biblioteca Academiei R.S.R.)

https://biblioteca-digitala.ro



DE LA ENCICLOPEDIE LA BIBLIA UNELTELOR



it, after I saw him about a year later and he came
my hand and said Man, you are fantastic.

By then, of course, I began to believe I was.
and listen to me, and later pat me on the should
trust it, man, whatever far-out thing it is that yo
trust it. And that's what made the difference. I
trust it. It was like having a big bully who's alw
you, pushing you around, snatching your cap off
getting into your lunchbox and now and then ac
on you on your way home from school suddenly
be your best friend. It was like help from some
had counted on before. It was like getting acces
that's always scared you so bad you've kept a tig
And then somehow you go so crazy you lose yo
door and out he comes, ripping and snorting, onl
you up or beating your ass he says hello boss, wh
like me to whip for you today. And off you go,
heading down the road looking for some action.
know as you go along is that no matter what the
going to be good at it, you know you're going to
of whatever you run into because you've got thi
there working for you because he digs you for le
his cage.

It's like this kid, comes up to me one time in
his family has kicked him out because they thou
He asked me what I thought he ought to do. Wit
I told him I thought he ought to go and read Fin
into a tape recorder, then call his family up long
they answer turn the record on and walk away an
deal with it. And that kid did that, and I saw him
and he shook my hand and gave me this big grin
you, man, thank you.

It's a far-out thing, having people come up to
thanks for helping them. I guess one of the reas
sour again was I got to liking that part of it too m
I waited for it to happen, and when it didn't it w
There was a recognition I wanted from people tha
like having a name again, and sourness was the o
consequence of such craving to be named. That
of my life went away, and was followed by anoth
despair. It was that despair that drove me on whic
mitted effort to forget my name, to forget everyt
recognize myself by. It's painful, laborious work
attachment to identify, but I believe that once I d
manuscript telling my early history, I will have g
last serious obstacle to becoming Infinitely Name
want to say that categorically. To say it categori
a speculation upon the future, and the future is n
one who is truly nameless. I can say - and this
that I have got this close to destroying that manu
before, and each time was unable to go through
I got to the front entrance of the library and cou
1966 I made it to the very stacks where the Man
kept, and turned around and left empty handed
me to say how this new effort to burn the manus
out. All I know is that I'm on my way to the Un
that I'm still trying, and that I believe that if one
a righteous cause, he must eventually succeed

https://biblioteca-digitala.ro

O BIBLIE A UNELTELOR

A stîrnit senzaţie, acum cîteva luni, decernarea premiului proaspăt înfiinţat « Pentru probleme contemporane » (diviziune nouă a tradiţionalei distincţii anuale americane *National Book Award*) — unei lucrări apărute în 1971 şi osîndite ritos de unii drept o « non-carte », alţii nesfiindu-se în schimb să afirme răspicat despre ea că, « peste o sută de ani va fi singura operă publicată în acest an de care lumea îşi va mai aduce aminte ». . .

Carte sau non-carte, *The Last Whole Earth Catalog: Access to Tools* (« Catalogul ultim al întregului pămînt : accesul la unelte ») a obţinut rapid din partea marelui public american dovada unei recunoaşteri unanime: un tiraj record de 2 milioane de exemplare. Uriaş nomenclator ilustrat, *The Whole Earth Catalog* n-are autor propriu-zis, ci doar un generos iniţiator al ideii şi totodată supraveghetor de redacţie a lucrării; numele lui, — Stewart Brand, se regăseşte cînd şi cînd prin ungherele întinselor pagini, mai mult sub forma unor iniţiale; sub conducerea lui, o echipă de harnici şi zeloşi colaboratori a adunat şi asamblat, într-un răstimp destul de scurt (trei ani), acest uluitor colaj tipografico-publicitar, alcătuit din nouă mari tranşe eteroclite, prevăzute în cîte un colţ şi cu derutante titluri ca : « Sisteme integrale », « Folosirea solului », « Adăpost », « Industrie », « Meserii «, « Comunitate », « Nomadism », « Comunicaţii «, « Învăţătură ». Opţiunea autorilor pentru acest sistem de împărţire se explicitează încă din primele pagini prin aşezarea operei sub egida marelui vizionar şi constructor Buckminster Fuller, din terminologia căruia s-a preluat şi denumirea titlului cu ponderea cea mai mare : *Whole Systems* (« Sisteme întregi, sau integrale »), prima intrare aici fiind, de altfel, însuşi Fuller, — urmat la rînd, pe sărite, de : « Cosmos» , « Pămînt », « Energi e», « Geografie », « Suprafeţe,— 1 : geologice, 2: anatomice », « Nori », « Fiinţe umane », « A fi uman », *(Human Being, Being Human)*, « C.G.Jung », « Antropologie» « Viitor », « Ecologie » etc. Zicînd *intrări*, riscăm să inducem în eroare,

https://biblioteca-digitala.ro

căci acest termen poate duce eventual pe cititor la cumințile dicționare clasice: catagrafia realizată de echipa lui Stewart Brand e însă explodată în formă de mozaic, « articolele » fiind asimetric distribuite în pagină, chenăruite cu dungi despărțitoare, oblice sau punctate, aruncate ici și colo într-o ordine dictată, în principal, de opțiunile vizuale ale machetatorului. Practic, prin « articol » se înțelege în primul rînd o temă ilustrată grafic: sînt asamblate, pagină de pagină, fotografii de toate dimensiunile, solarizări, desene, caricaturi, totul însoțit de scurte fișe cuprinzînd caracterizări, uneori foarte subiective, citate, comentarii telegrafice, expediate în stil de reclamă publicitară. Denumită cu iritare de către unii adversari agasați « biblie a contra-culturii » această carte folosește în fond invenția gutenbergiană, pe scara cea mai largă, ca pe o adevărată sabie cu două tăișuri: pe de o parte, Gutenberg este (formal) sfîrtecat prin discontinuitatea și spargerea linearității tipografice clasice; pe de altă parte, în mod paradoxal, el e totuși mai prezent ca niciodată în însuși miezul compunerilor grafice din *Whole Earth Catalog:* căci « funcția de evaluare și acces » a acestei lucrări sui-generis converge în mod curios tocmai spre Carte! Inimoșii autori ai acestui catalog și-au fixat într-adevăr drept scop să pună la îndemîna cititorilor un mijloc popular de a glana de pretutindeni tot ceea ce li s-a părut sau li se pare « *util* ca instrument de cunoaștere », « de folos unei *educări independente* » (de tip autodidactic), « *ieftin* », și, în sfîrșit, « ușor de obținut prin poștă » (din scurtul « manifest program » al lucrării).

Or, cum știm, cîmpul cunoașterii noastre despre micro și macro-cosmosul înconjurător s-a lărgit enorm în ultima sută de ani; dar suma întreagă, ca și vulgarizările acestor cunoștințe — baze ale unui plauzibil umanism nou, al viitorului — rămîn totuși « împachetate » în mesaje tipografice, condimentate, ce-i drept, tot mai mult prin numeroase inserții de fotografie și culoare. Așadar peste trei sferturi din reclama « pop » a imensului nomenclator trimite de fapt la *cărți*, — tratînd științific, mai rareori filozofic, de cele mai multe ori vulgarizator —, despre o sumă de activități și prospecțiuni umane. De bună seamă beletristica, de pildă, lipsește cu desăvîrșire: un fel de « story » semnată de Gurney Norman și intitulată *Divine Right's Trip* (« Călătoria lui Divine Right ») e singurul element literar, de continuitate, în fluxul acestor pagini disparate, ancorînd în text, la cîte două pagini, în fiecare colț din dreapta, un fel de foileton. Autorii trimit așadar pe cititor la alte cărți decît cele beletristice, — la neasemuitul caleidoscop al canalelor de comunicație cu lumea materială, cu instrumentele cunoașterii și dominației ei, la psihicul omului și al animalelor, la nevoile și activitățile cotidiene ale comunității și habitatului uman, — reflectate în diverse lucrări de specialitate. Cot la cot, în arhitectura unei singure subdiviziuni, cititorul descoperă de pildă cu surpriză: prepararea și conser-

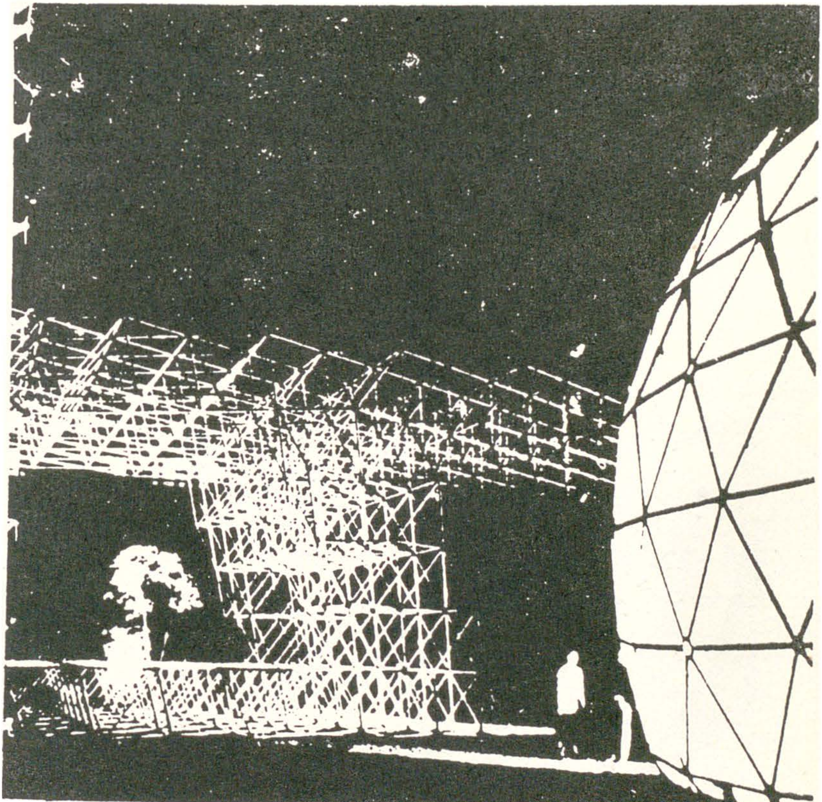
https://biblioteca-digitala.ro

significance of you will forever remain obscure to you, but you may assume that you are fulfilling your significance if you apply yourself to converting all your experience to highest advantage of others. You and all men are here for the sake of other men."

•

I define "synergy" as follows: Synergy is the unique behavior of whole systems, unpredicted by behavior of their respective sub-systems' events.

(Fuller cont'd.)



https://biblioteca-digitala.ro

The Last Whole Earth Catalog

access to tools

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CATALOG Procedure

The evalu
1971, aft
with subs

Also, whi
reviewing
1971 orig

Note. Th
send us y
old ones
Let us R..
(see pp. 2

Forr

We used t
Suppleme
the Supple
mixed. Us
L...
Bold hea
of the mat

Each page
in, such as
general co

Blac

Many boo
cheaper
Brackete

Index on p. 442

https://biblioteca-digitala.ro

Famous for years when it was published by Stanley Tools, this comprehensive introduction is now a pocket book bargain. —SB

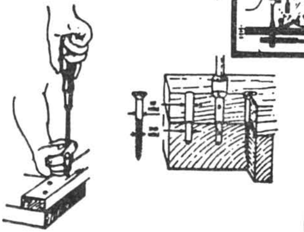
[Suggested by Al Ching]

How to Work with Tools and Wood
Robert Campbell
1952, 1955, 1965; 488 pp.

$1.25 postpaid

from:
Pocket Books
A Division of Simon & Schuster, Inc.
630 Fifth Avenue
New York, N. Y. 10020

or WHOLE EARTH CATALOG



Use the longest screwdriver convenient for the work. More power can be applied to a long screwdriver than a short one, with less danger of its slipping out of the slot.
Hold the handle firmly in the palm of the right hand with the thumb and forefinger grasping the handle near the ferrule. With the left hand, steady the tip and keep it pressed into the slot while renewing the grip on the handle for a new turn.
If no hole is bored for the threaded part of the screw the wood is often split or the screw is twisted off. If a screw turns too hard, back it out and enlarge the hole.
A little soap on the threads of the screw makes it easier to drive.

Basic Hand Tools

A good, basic hand tool book (like the title says) and cheap. Covers machinists, wood working, and metal working tools. Use, care, and sharpening.

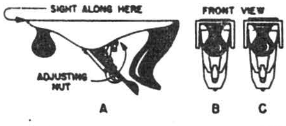
[Reviewed by Fred Richardson]

Basic Hand Tools
1963; 227 pp.

$1.50 postpaid

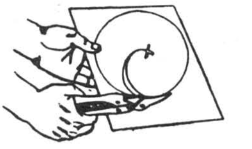
from:
U.S. Government Printing Office
Division of Public Documents
Washington, D.C. 20402

or WHOLE EARTH CATALOG



29.12C

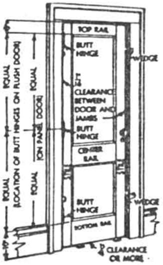
Figure 1-1-46.—Manipulation of the adjusting nut moves the plane iron up or down.



11.253X

Figure 2-6-9.—Cutting an inside hole with snips.

In a $1 Catalog I saw someone give out that you should tighten the loose head of a hammer by soaking the hammer in water overnight. Later, someone corrected this, noting that the wood would again shrink, leaving the head loose and ready to fly off without warning. It was then suggested that the remedy was to use a 6-penny nail



Hand Woodworking Tools

Best book on hand woodworking tools I have seen. Detailed information on care and maintenance, including sharpness, for each tool covered. Goes into individual tools much more thoroughly than more general books like the Stanley book. Has a very clear section on transit-levels and builders' levels.

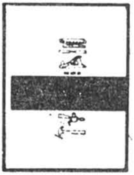
[Suggested and reviewed by Fred Richardson]

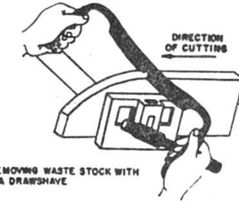
Hand Woodworking Tools
Leo P. McDonnell
1962; 294 pp.

$5.00 postpaid

from:
Delmar Publishers, Inc.
Box 5087
Albany, N. Y. 12205

or WHOLE EARTH CATALOG





REMOVING WASTE STOCK WITH A DRAWSHAVE

How to Sharpen the Cutters on an Auger Bit

1. Select an auger bit file. A good "second cut" half round or three cornered file may also be used providing its size fits the surfaces to be reduced.

2. Rest the bit on a board with the screw down. Tilt the bit so that the cutter can be sharpened (see Fig. 10-14).

FIG 10-14 SHARPENING A CUTTING LIP

3. Apply the flat serrated side of the file to the under side of the lips, the side toward the shank. Never file the side toward the screw. Use forward strokes to produce the filing action. File well back into the throat. Do not leave the edge too blunt, the ideal to seek is a gradual taper from a keen edge.

4. Reposition the bit and file the opposite cutting edge in a like manner. Both edges should be filed to the same level to produce chips of equal thickness.

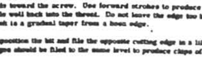


FIG 9-39

2. When the mortise is cut out completely with a series of chisel cuts, follow the cutting sequence illustrated in Figs. 9-38, 9-39.

NOTE: Force is applied with a mallet for the roughing out operation. Use a chisel which is 1/8" less in width than the finished mortise width. Finishing to size is accomplished with a series of paring cuts.

FIG 9-38

only limited experience with tools, you will fin[d]
when most tools are merely damaged and ruin[ed]
beyond repair. And I have plenty of used hamm[ers]
used hammer I've ever seen has been "fixed" w[ith]
the haft, and this is one reason why the market[...]
used hammers. The nail ruins the handle—[...]
do a good job of tightening, either. If your ham[mer]
easily be fixed by soaking the hammer in Rig[...]
Or you can go get a wedge, for christsakes. If y[ou]
make one. Just carve it out of hardwood and p[...]
wooden mallet.

Axes. Keeps them sharp. Never pound on the[m]
Never use the poll (head) as a hammer. Ruins t[...]
mashing it out of shape. It also sometimes cau[ses]
crack right through. You then have a loose axe [...]
off and kill. When splitting big logs, use a wedg[e]
split—hammer on that.

Chisels and plane irons. To test for sharpness, d[...]
or try to shave your forearm. Instead, draw a[...]
the edge of chisel lengthwise. This sensitive but[...]
will communicate with you instantly if it runs o[...]
dull spot. Try it. Needless to say, keep all edge[s]
times. Saves time and money, prevents injuries[...]
have to take some time to learn to sharpen your [...]
quickly. Few people do. But if you do, you wi[ll]
dull tools again unless you feel a distinct need t[o]

Screwdrivers. For driving screws only, please. [...]
right now and run down to nearest junk dealer. [...]
a large (8-12") old screwdriver that has been mu[...]
abuse, ignorance and stupidity. Take it home. [...]
kinsmen while gathered in a circle. Fondle and [...]
Burn incense and repeat this mantra:

> This is the tool for opening paint cans.
> This is the tool for prying up planks.
> This is the tool for chopping at plaster.
> This is the tool for breaking down crates.

Repeat until everyone realizes that that is what t[...]
driver is for. Indeed, it no doubt came to be de[...]
used for just those purposes. If you use it in like[...]
contribute mightily to the longevity of many oth[...]
When buying good screwdrivers, here is the quic[k]
a bad one: bad screwdrivers almost universally h[...]
plastic handles with hard sharp edges on the groo[...]
Fat, generous handle at all times. Generally avoi[d]
screwdrivers too—cheap metal underneath.

Wrenches. Why do mechanics buy expensive se[ts]
of one-size-only wrenches when it would be che[...]
convenient to buy one big good heavy adjustabl[e]
they values their knuckles more than gold. Also, [...]
adjustable wrench is easily maladjusted by a stre[...]
Then it slips off, buggering the work and clobber[...]
The high initial expense will eventually pay for it[...]
costly bandages.

Rusty tools can often be salvaged by use of Nav[...]
This is a gooey poison jelly that eats rust. Expen[...]
by the gallon in big hardware stores for better qu[...]
worse the rust, the longer it takes, but it will eat [...]
feed to it. Smells, but can apparently be used in [...]
label doesn't say not to. Read label anyway—y[...]
what to do if it gets somehow in your eyes and s[...]
thick and puddly—if you let it dry on the rust i[...]
as the rust. If you don't let it dry on the work, y[...]
with water, presto.

Please wear goggles. Please wear face mask. Ple[...]
Not all the time, naturally, but whenever you re[...]
be able to see for the wood or paint chips, breath[...]
survive for getting clothes caught in the sawmill. [...]
many people maim themselves because of neglect[...]
you do it. You hurt more than just yourself, you[...]
burden on your community, interrupting their w[...]
your own. We are all living on the edge of a prec[...]
responsibility of each of us not to fall off—OK[...]

Tape measures, yardsticks and rulers can be trou[...]
measure everything every time, and you will sign[...]
chances of reading 3/8" (or 3/16" or some other [...]
humiliating error because you will become incre[...]
your tool. Use only one measuring device on a j[...]
the same, and if you construct the frame of a fo[...]
using a simple, six-inch machinist's rule (highly r[...]
skilled cabinetmakers), and then make all the dr[...]
tape measure because you lost the machinist's ru[...]
won't fit, that's all.

Don't get casual with power tools—they are [...]
than loaded firearms. After the electric drill—[...]
most common is the handheld portable circular [...]
7" blade, 1/3-1/4 HP motor. Capable of slicing [...]
capable of wreaking incredible and irrevocable [...]
of careless use. Basically a primitive tool, please [...]
of the sophistication of modern medicine can d[...]
saw wounds except to stop the bleeding. With [...]
awareness is needed. You MUST be able to see, [...]
at all times, BOTH of your hands, the business [...]
switch and the power cord, and people who ma[y]
way. A lot to cope with; extreme care and cau[...]
recommended.

Screws go easily into even hardwoods if 1) you [...]
hole with a drill bit of correct size or, preferably[...]
screw-shaped drill bit) and 2) scrape a little soap[...]
onto the thread of the screw.

Handsaws. Buy the best you can get. Cheap on[...]
they may not smell, they are stinkers to work w[...]
saws will exhaust you, and fast.

Glue is handy and effective if you read the direc[tions]
out applying pressure by clamps or even 2 doze[...]
waste of time and materials.

Cultivate old heads. Use modern technology to[...]
methods are simpler, cheaper, better, stronger. [...]
fitters, plumbers, carpenters and the like—hav[e]
things handed down to them, or discovered by t[...]
had to make do on short notice and shorter cash[...]
Depression experience and prepowertool experi[...]
are storehouses of beloved information.) Many [...]
have no one in their families who want to know[...]
crap like helping oneself, and will often willing[ly]
to you. Seek them out—you will do yourself [...]
service by it. Most of what I know of tools wa[...]
grand old head, George Kelm, who took me and[...]
helped me learn things that have since provided[...]
usefulness and pleasure.

Bill Marsano

Pottery

Authoritative and scrupulously organized with concise explanations accompanied by 388 lucid photos, **Pottery** *presents an exceptional technique of throwing.*

The rudiments seem preferable to those redundant techniques I learned. In addition are many finer techniques I never thought of.

Teach yourself to throw with this book or use it as I would to cleanse myself of bad habits. This is the only appealing pottery book I have ever seen, but it only covers throwing.

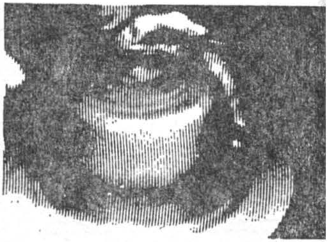
[Reviewed by Joe Bonner]

Pottery
the technique of throwing
John Colbeck
1969; 159 pp.

$10.00 postpaid

from
Watson-Guptil Publications
165 West 46th Street
New York, N.Y. 10036

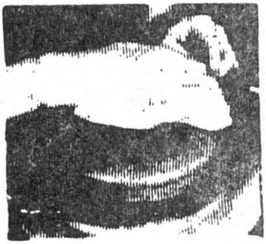
or WHOLE EARTH CATALOG



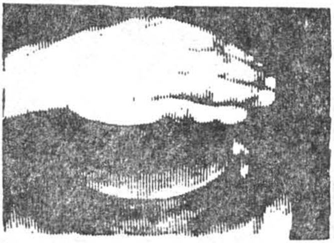
An inward horizontal pressure. This pressure is most easily exerted by the wrist end of the palm of the left hand. This forearm also points to the centre of the wheel and is steadied by resting on the edge of the wheel tray. This pressure exerted alone tends to displace the clay into a taller form.

In practice these two pressures are only rarely applied singly. Small and medium sized pieces can generally be centred by the simultaneous application of the two pressures.

Two main pressures tend to centre the rotating mass of clay:

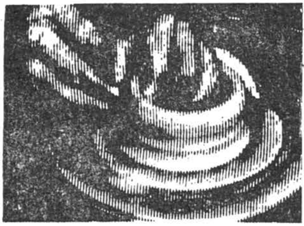


A downward vertical pressure. This pressure is most easily applied by the outside edge of the palm of the right hand. The forearm points to the centre of the wheel and is steadied by resting on the edge of the wheel tray. This pressure exerted alone tends to displace the clay into a wider form.



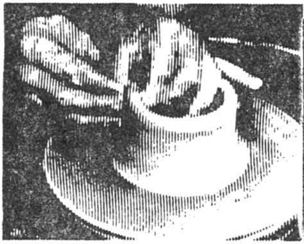
The two pressures isolated in the two previous photographs are here shown combined. Every opportunity should be taken while centring of achieving additional steadiness through contact of the hands with each other.

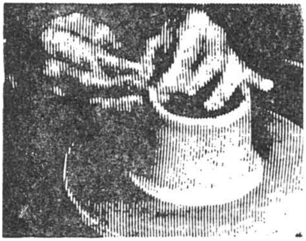
There are other centring holds than the one illustrated. All involve an application of the same two pressures.



<u>Throwing</u> is the process of shaping an even mass of soft plastic clay by hand on a wheelhead revolving at speeds varied by the thrower.

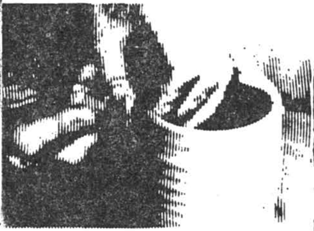
<u>Turning</u> is the process of paring away excess clay from a leather hard form.



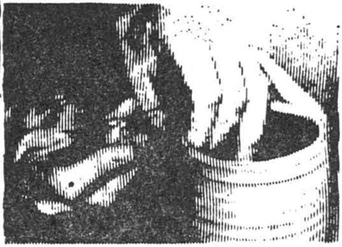


The clay is squeezed between the index finger and any one of the first three fingers of the right hand. This method is used much less frequently than the previous two but beginners do find it useful for gaining additional steadiness. Two variations are possible; if the pressure inside is applied by the ball of the index finger the main pressure can be applied by any one of the fingers and can be varied, the fingers not applying pressure outside can exert a slight steadying pressure to control the form either above or below the main point of pressure; or, if the side of the index finger is used inside pressure can be spread through all three fingers, the point of main pressure usually being in the lowest finger outside and the ball of the inside finger.

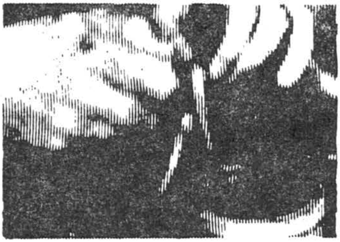
Trimming with a needle or pin



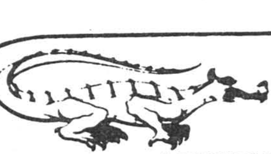
The revolving wall is gripped lightly between the fingers and thumb of the left hand. The right hand holding the needle is steadied on the left thumb.



The needle is pushed through until it touches the fingers of the left hand.



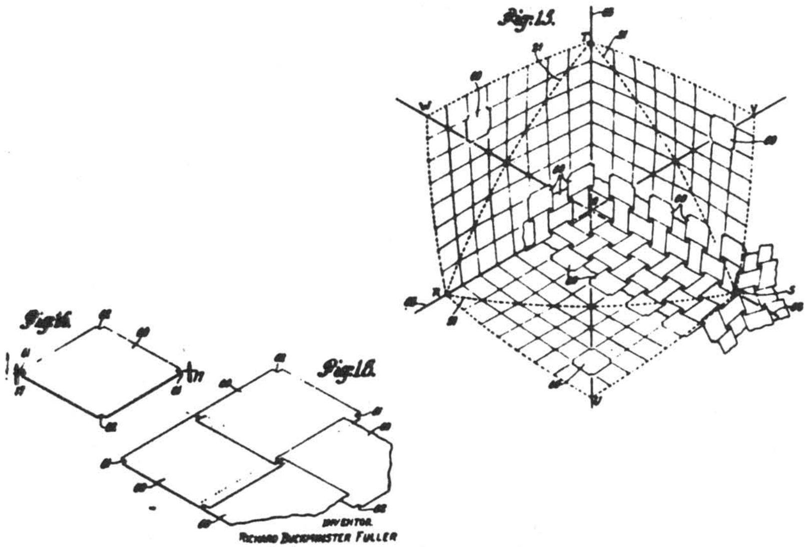
The left hand then grips the clay slightly more firmly and both hands rise forwards and upwards.

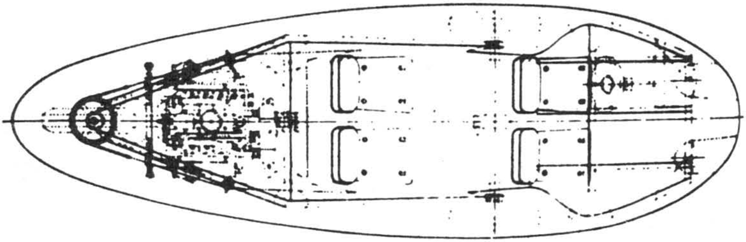


LEAVING ST. LOUIS

Gilded Lilly and the Crosstown Rivals had split while D.R. and Estelle were gone, and the others were asleep or half-asleep in odd places about the room. City Girl had gone into the bedroom by herself and closed the door. The only person who was on his feet was Reed, in the kitchen looking for stuff to make a sandwich

https://biblioteca-digitala.ro





Dymaxion car 1933

https://biblioteca-digitala.ro

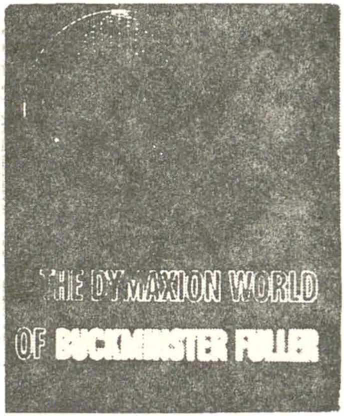
varea alimentelor pentru iarnă, cum să ne construim singuri adăpostul, înmormîntarea cu mijloace proprii, comune japoneze, masaj, sauna, naşterea fără dureri; sau: repararea automobilului, mersul pe jos, corturi şi camping, supravieţuire, cai, zbor, sacul de dormit, etc. Îndreptarele, cărţile, manualele, ghidurile — toate roade ale invenţiei tipografice — poartă indicate în dreptul lor preţul şi modalitatea de cumpărare sau de comandare prin poştă! Funcţia practică, pragmatică, a uriaşei întreprinderi iniţiate de Stewart Brand nu mai are nevoie de demonstraţie. Gîndul călăuzitor a fost acela de a aduna şi converti, în forme grafice cît mai percutante, suma utilităţilor imediate şi medii necesare publicului larg pentru o documentare autodidactică în variatele domenii de cunoaştere.

Este opera echipei lui Stewart Brand o carte? După părerea noastră fără îndoială că da. Am putea merge mai departe încă, şi afirma că avem în fond, înaintea noastră o adevărată « carte a cărţilor » spicuind la rîndul ei o enormă cantitate de fapte din marea carte deschisă a naturii, a corpului şi psihicului uman, a universului, — cît mai pe înţelesul tuturor. Desigur, nu va fi fost pe placul unora această prea democratică şi universală adunare şi deschidere. Desigur, modalitatea de abordare şi tratare şochează spiritele acomodate vechiului enciclopedism, trufaş, academizat şi fix. Desigur, va fi iritat pe alţii absenţa cărţilor « nobile » şi beletristicii, din ampla şi dezordonata catagrafiere. Dar ţelul autorilor pare destul de limpede şi programatic expus în cele două *motto*-uri afişate în mijlocul primei pagini: nu reflectările secunde, ci realităţile nemijlocite au fost în centrul preocupării lor. Răsfoind sutele de pagini ale acestui album, ochii cititorului parcurg varietatea fără seamăn a extensiilor şi produselor desvoltate de mîna umană; liberă de geometrii forţate, se încheagă o cuceritoare imagine a puterii minţii şi braţelor celor mulţi, a energiilor astăzi intrate în galaxia electronică, antrenînd întreg tezaurul de victorii mai vechi, acumulate de-a lungul erelor istorice prin mijlocirea tuturor tehnologiilor, între toate, prin însăşi tehnologia tiparului. Biblie modernă ilustrată a lucrurilor vieţii şi muncii cotidiene, *The Whole Earth Catalog* nu poate fi parcurs dintr-o singură privire şi, cu atît mai puţin, va putea fi vorba de asimilarea lui la o singură lectură: puterea lui de fascinaţie, trasă din seva stilului şi modei publicitare, îmbrăţişează blînd şi treptat imaginaţia, deschizînd pe nesimţite, cu subtilitate, porţile unei înţelegeri noi şi proaspete a vocaţiei noastre de copii ai acestui pămînt. În ultimă instanţă, această « biblie a uneltelor » cunoaşterii, a instrumentelor operării spiritului asupra materiei, farmecă printr-o nedesluşită calitate ce se împărtăşeşte neîndoielnic din virtuţiile artei noi, recoborîte în stradă şi în mijlocul mulţimii, ca un fel de contraparte caldă a enciclopedismului erei mecanicii şi candelabrelor reci.

https://biblioteca-digitala.ro

« Reclamele sînt arta rupestră a secolului XX », afirma Marshall McLuhan în lucrarea cu titlu programatic *Culture is Our Business*; « în anii de început ai secolului, se comentau aprins talentele omului cavernelor, sensibilitatea noastră modernă începuse să fremete în fața pereților pictați ai grotei Altamira; lumea însă ignora (atunci ca și acum) environmentul ascuns al acelor forme magice care ne înconjoară, cunoscute sub numele de reclame sau anunțuri publicitare. Ca și pictura rupestră, reclamele moderne sînt nu de văzut sau de privit, menirea lor fiind mai curînd aceea de a exercita influențe de la distanță. Ca și picturile rupestre ele sînt mijloace de expresie ale corpului social, nu mijloace private. Sînt volburi de putere colectivă, măști de energie inventate de noul om comunitar ».

Energiile creatoare ale mîinii omenești, mai impetuos ca niciodată, readună astăzi omenirea, de jur împrejurul planetei, într-o operă de refăurire a culturii pe măsura imenselor progrese ale tehnologiilor. Nu sînt argumente serioase pentru a susține că recentul « Catalog al întregului Pămînt » ar merge împotriva culturii; prin stilul său grafic publicitar, prin fina mărunțire și mozaicare a informației, prin forța sa de percuție asupra ochiului și a minții cititorului, el rămîne, în «satul nostru planetar », un pilduitor exemplu de influențare de la distanță, o realizare simptomatică pentru revenirea, în forme noi, la vechea artă și magie a imaginii și a semnului, puse de om în slujba omului.



La pp. 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, reproduceri din THE LAST WHOLE EARTH CATALOG: ACCESS TO TOOLS (Catalogul ultim al întregului pămînt: accesul la unelte.)

https://biblioteca-digitala.ro

CIVILIZAȚIE ȘI NATURĂ

https://biblioteca-digitala.ro

«CELE DOUĂ TENSIUNI»

Elio Vittorini prezintă cazul, extrem de rar, al unui scriitor care în plină glorie literară încetează de a mai încredința tiparului vreo scriere de a sa, vreme de peste un deceniu și jumătate

Rațiunile acestei îndelungi tăceri au putut fi deslușite abia după moartea sa — survenită în februarie 1966 — odată cu publicarea unor inedite și mai cu seamă a volumului « Le due tensioni » (« Cele două tensiuni »).

Volumul, așa cum arată și subtitlul — « Însemnări privind o ideologie a literaturii » — conține scrieri și însemnări cu caracter eseistic, rezultat al unor lecturi foarte întinse și din diferite domenii: literatură, estetică, psihologie, lingvistică, filozofie, economie politică, antropologie etc. În ciuda caracterului lor fragmentar — moartea surprinzîndu-l pe scriitor tocmai cînd începuse să ordoneze rezultatele îndelungatei sale meditații — volumul se prezintă sub forma unui discurs organic, de reevaluare critică, tocmai din perspectiva amintită, a literaturii, a locului ce-i revine în cadrul culturiii, a funcției sale de cunoaștere, a rolului său în transformarea societății. Distincția de la care pleacă scriitorul — și care dă și titlul cărții — este între tensiunea rațională și tensiunea expresiv-afectivă a literaturii, între perioade în care literatura este animată de o tensiune rațională — comparată cu trunchiul unui copac și caracteristică gîndirii științifice — și perioade în care tensiunea literară este expresiv-afectivă, trăind, aidoma coroanei unui copac, din achizițiile unei perioade precedente de tensiune rațională. Literatura acestor perioade este parazitară, de consum, dar are o particularitate pozitivă: face ca inovațiile perioadei precedente să devină naturale (instinctive, afective). Acesta este și aspectul asupra căruia stăruie, îndeosebi, Vittorini: o astfel de literatură nu corespunde cerințelor unui timp dominat de revoluția tehnico-științifică, o astfel de literatură este falsă, ea reflectă o falsă imagine a realității, pentru că însăși instrumentele de cunoaștere a realității sînt false, anacronice. Mergînd la rădăcina « răului », Vittorini supune discuției și unei revizuiri totale — în numele marxismului îndeosebi, dar și al celor mai recente cuceriri ale antropologiei, lingvisticii, psihanalizei etc. — ideea de « natură », adică ideea pe care cultura europeană și-a făcut-o despre natură, de la Aristotel încoace, caracterizată prin « mamism ideologic », adică prin inerție, prin imobilism (iată de altfel cum încearcă să definească Vittorini această atitudine: « În general, după ce am găsit mama unui lucru sîntem satisfăcuți, ne refugiem la sînul ei, ne instalăm și mai departe nu mergem, ne încredem în ea mulțumiți, orbi de mulțumire și nici măcar nu mai cercetăm ce este ea în realitate, care este de fapt linia și posibilitățile ei de dezvoltare . . . »)

Momentul decisiv și ireversibil în formarea omului, care-i conferă raționalitatea dar și iraționalitate, care-i conferă forță dar și fragilitate, este trecerea de la animal la om, adică de la « natură » la « mediul tehnic ». Acest moment ocupă și cea mai mare parte din cartea de față.

Fragmentele selectate și traduse au în vedere, îndeosebi, acest moment. Unul singur, « Lecția lui De Foe », este de dată mai veche, din 1931 și face parte din volumul « Diario in pubblico » (« Jurnal în public »). L-am ales, dintre multe altele de acest gen, pentru a sublinia, dacă mai era nevoie, continuitatea, constanța în preocupări a uneia din cele mai vii și neliniștite conștiințe literare contemporane.

CONSTANTIN IONCICĂ

◀ ATHANASIUS KIRCHER — « Magnes » Detaliu de ilustrație, Roma, 1641 Colecția Bibliotecii Centrale de Stat București.

https://biblioteca-digitala.ro

ELIO VITTORINI

LECȚIA LUI DE FOE

Astăzi, mai cu seamă, viața și arta sa își recapătă înțelesul făcînd să ne șuiere la ureche cuvinte crude pe care le primim cu sufletul la gură pentru că ne vorbesc de « adevărul nostru » (. . .) O operă de artă spune întotdeauna adevărul, cel puțin atunci cînd nu face un anumit joc, dar este greu ca ea să spună un adevăr atît de exterior, de material și pozitiv fără a-și pierde din puterea de fascinație, odată ieșită în afara propriului ei timp. Romanele lui De Foe nu-și pierd din forța de atracție pentru că au reușit să stabilească acest adevăr ca pe o valoare universală, descoperind în faptele economice ale vieții o morală care nu are drept centru și fundament « caracterul » omului, ci lupta sa pentru existență, atașamentul său față de bunurile pămîntești, nevoia sa de siguranță (. . .) De Foe este moralistul lui *homo economicus*, un scriitor care devine tot mai viu și mai modern, pe măsură ce cîștigarea pîinii de toate zilele devine mai trudnică. (. . .) Somajul, seceta, foamea oferă o materie de meditație profundă prin întîmplările personajelor lui De Foe.

Cei care au citit Robinson își vor da fără îndoială seama de cele ce afirm. Izolat de societate, redus, pe o insulă pustie, la aceleași condiții ca cele ale primului om, el nu se lasă în voia unei vieți lăuntrice și contemplative. Acționează, se zbate pentru existență, acumulează provizii, se înconjoară de unelte utile, caută cu îndîrjire să reconstruiască toate invențiile practice ale umanității (. . .) Marea sa satisfacție cînd își acordă un pic de odihnă este să vadă că în magazie are de toate. Odată cu această satisfacție el și-a distrus propria solitudine, a învins mizeria și nenorocirea.

(« *Diario in pubblico* », aprilie 1931)

https://biblioteca-digitala.ro

Marx

(Ideologia germană) « fiecare secol produce proprii săi oameni primitivi ». Își plămădește naturalitatea sa? primitivitatea sa? (etnologia sa)

ceea ce-i permite omului să se opună naturii pentru a-i smulge bunurile este *unealta* —

omul este un animal care-și fabrică unelte — (Capitalul — citindu-l pe Benjamin Franklin)

« Darwin a tras atenția asupra istoriei *tehnologiei naturale*, adică asupra *formării* organelor la plante și animale considerate ca mijloace de producție pentru viață. Istoria organelor productive ale *omului social*, bază materială a oricărei organizări sociale, nu ar fi și ea demnă de o atenție asemănătoare? și nu ar fi mai ușor de dus la bun sfîrșit o atare acțiune » (o atare istorie) « dacă, după cum spune Vico, istoria omului se deosebește de istoria naturii prin faptul că noi sîntem aceia care am făcut-o pe prima și nu pe aceasta din urmă» «(v. homo faber) Tehnologia dezvăluie raportul activ dintre om și natură, procesul nemijlocit de producție al vieții sale, și, prin urmare, al condițiilor sale sociale de viață și al reprezentărilor spirituale care decurg de aici (care derivă) »

Capitalul — vol. I.

Dinamica nevoii

(Ideologia germană) « nevoia, odată satisfăcută, călăuzește ea însăși acțiunea satisfacției, și instrumentul deja dobîndit al satisfacției, spre alte nevoi ».

Mașina

(mașina unealtă)

Marx (după Franklin): omul este un animal care fabrică unelte — (Capitalul)

omul smulge de la natură bunurile de care are nevoie grație *uneltei* pe care el o fabrică —

mașina *unealtă ultimă* — îl strivește pe om nu prin ea înseși ci prin raporturile pe care lucrătorii le au cu ea — *raporturile la care ordinea economico-socială îi împinge pe lucrători să le aibă cu ea* (vezi mai jos 3-4-5)

https://biblioteca-digitala.ro

numai că *maşina luată în sine* n u e s t e î n c ă *îndeajuns de maşină* — este încă într-un fel oarecare *unealtă* în sensul vechi şi *natural* al cuvîntului —

adică:

1) omul dă naştere maşinii ca animalul şi ca natura —
2) omul tinde să se elibereze prin maşină de îndatoririle sale, de activităţile sale *naturale*, de maşină — animalul rămîne o maşină — e perfect în sine ca o maşină —
omul tinde să-şi *descarce animalitatea* şi mecanicitatea (animalicitate ca *mecanicitate*) transferînd-o asupra maşinii — [a]
3) această tendinţă a omului este *istoria sa* —
care *ar fi istorie pur tehnică* dacă treptat treptat nu s-ar fi complicat devenind *istorie economică*, *istorie socială*, *istorie politică* —
4) datorită *acestor complicaţii* care îmbogăţesc şi *condiţionează* în acelaşi timp *istoria* sa (înstrăinînd omul) *tehnica* omului nu reuşeşte să fie determinantă şi întîmpină dificultăţi enorme să fie eliberatoare —
5) cu toate acestea, *tehnica* are şi o parte a sa direct determinantă şi eliberatoare (vezi mai sus*) prin faptul că tinde să facă din maşină *maşina absolută* asupra căreia omul să poată să-şi descarce întreaga sa naturalitate de maşină — (inclusiv latura mnemonică a gîndirii sale) — cibernetică, maşini unelte cu control numeric, automatizare etc.

automatizare

Maşina 2 (v. toate articolele privitoare la marxism *şi* alienare)

Marx — « toate invenţiile noastre şi fiecare progres al nostru nu par să aibă alt rezultat decît acela de a face vii şi inteligente forţele materiale şi de a reduce viaţa şi inteligenţa omului — de a reduce omul la o forţă materială . . . Noi ştim că forţele noi ale societăţii cer oameni noi care să le domine » (să le controleze) *Speech of the anniversary of the People's Paper* — 19 apr. 1956)

maşina şi organizarea tehnică a muncii au cel puţin meritul de a fi smuls muncii masca de fapt natural —

maşina oprimă pentru că este o *maşină pe jumătate* industrializarea oprimă pentru că este o industrializare incompletă şi nedefinitivă —

maşina şi *industrializarea* (t e h n i c a) sînt vehicule de agravare a frustrării şi reificării (în termeni hegelieni: a alienării) şi a dezumanizării pentru că nu sînt încă duse la extrema lor consecinţă care ar trebui să le facă *umanizante* şi dereificante (dezalienante) desăvîrşind *denaturalizarea* (care implică dincolo de orice un proces de naturalizare —

---

a) *dezumanizarea* actuală prin maşină este un proces de apropiere de umanizare totală prin maşină — nenorocirile provenind de la faptul că *maşina nu este încă absolută*.

https://biblioteca-digitala.ro

Încercarea de *a stăvili* şi reduce consecinţele acestor fenomene în numele vechilor limite, a arhaicelor limite (pre-industriale) aşa-zis naturale (ce par a păstra un pic de umanitate — ca natură — în mijlocul alienării produsă de începuturi şi continuînd înlăuntrul ei; şi par a o păstra, să spunem aşa, datorită faptului că în copilăria noastră ni le-am *apropriat* şi ne-am obişnuit cu ele) nu este decît o *jumătate de măsură*.

Homo faber

spune Vico: *cunoaştem facînd*
condiţia pentru a cunoaşte ceva este faptul de a fi făcut acel ceva = de unde prioritatea acordată matematicii ca cunoaştere: pentru că este construită de om cu reguli elaborate într-un chip arbitrar şi abstract (abstract nu în sensul de transcendere a concretului ci de diversitate faţă de natural, de natură — astfel că este exclus ca matematica să ne pună în situaţia de a cunoaşte natura)

Natura I

pentru noi opoziţia nu este în fond *natură* > *industrie* (după cum spune Scalia) ci *natură ţărănească* şi *industrie* — natura civilizaţiei ţărăneşti şi industrie —
* acest lucru presupune în mod firesc că noi nu credem într-o *natură-natură* (cu toate miturile şi pseudo-problemele pe care ea le semnifică) — într-o natură veşnică — într-o natură neschimbătoare — într-o vîrstă de aur etc. etc. şi într-un sfîrşit al istoriei —
— presupune că întreaga semantică referitoare la natură (chiar din punct de vedere lexical şi gramatical) trebuie revăzută —
— comportă necesitatea de a formula ce este natura în industrie (natura în civilizaţia industrială)
vezi — şi face ca pentru moment discursul asupra *forţelor sociale* să fie mai puţin important şi indispensabil decît dacă s-ar fi vorbit de natură>industrie tout court —
natură sau istorie ? subiectul (chiar înţeles ca conştiinţă inseparabilă de corp şi în acelaşi timp ca cunoaştere inseparabilă de cunoaşterea celorlalţi oameni — inseparabilă de socialul cunoaşterii) — chiar înţeles ca intersubiectiv — este sau nu natură ?
cunoaşterea celorlalţi are valoare pentru mine în măsura în care eu sînt capabil să mi-o însuşesc — să mi-o interiorizez — această capacitate de *a-mi interioriza* conştiinţa altuia este natură ? (sau este deja om şi istorie ?)
comportamentul este, fără îndoială, istorie — el ţîşneşte din raporturile mele cu ceilalţi şi cu lumea, se modifică în amîndouă şi le modifică — iar dacă subiectul

https://biblioteca-digitala.ro

interiorizează încontinuu obiectul şi astfel se transformă în mod obiectiv pe sine însuşi, trebuie să spunem că el însuşi este un comportament şi el însuşi este istorie cu toate capacităţile sale socotite naturale inclusiv cele de a percepe, de a avea instincte etc. etc.

natural nu înseamnă decît *primitiv* — şi nu există un termen ultim — nu există rezultat al unei operaţii care să nu poată constitui un termen primitiv, geneză a unei alte operaţii —

conceptul de *natură ca veşnicie* este un concept pur «ţărănesc» — adică *propriu* unei anumite concepţii istorice despre lume — conceptul de *natură ca stare primitivă* poate fi, prin analogie cu conceptul de *primitiv* în tehnica actuală, un concept industrial. [a]

conceptul arhaic de *natură* rezultă a fi într-adevăr* foarte comod pentru a nega existenţa unei r e a l i t ă ţ i i s t o r i c o — t e h n i c e alături de o r e a l i t a t e i s t o r i c o — s o c i a l ă şi în «contradicţie» dialectică cu aceasta, în raport dialectic cu aceasta, într-un raport în care amîndouă sînt *primare* şi se află într-o interacţiune reciprocă în aşa fel încît una (cea *istorico-tehnică*) să poată fi aceeaşi şi să persiste cu aceleaşi caractere chiar acolo unde cea de a doua (cea *istorico-socială*) s-a scindat şi este (astăzi) *capitalistă* încă pe de o parte, şi tendenţios *socialistă* pe de alta — (un raport care nu este deci de la suprastructură la *structură* şi viceversa — ci de la *structură* la *structură*) (un raport echivalent cu acela m i t i c de natură-structură)

şi tocmai pentru a-i putea nega existenţa unii marxişti continuă să şi-o închipuie drept persistenţa categorică (şi *mitică*) a *naturii* —

*p r o p u n e r e de înlocuire a conceptului de *realitate istorico-tehnică* cu acela de *natură* —

desigur acest lucru nu epuizează întreaga arie a conceptului de *natură* — ceva rămîne în afară neputînd să intre în nici una din cele două opoziţii (istorico-tehnică şi istorico-socială) şi care, de pildă, poate pretinde să creeze o categorie a *istorico-culturalului* de sine stătătoare (care nu există) sau cel puţin ca subcategorie care e cînd subalternă celei *istorico-tehnice*, cînd subalternă celei *istorico-sociale* —

nu este nimic de spus: teoretic conceptul de natură este foarte comod dar din punct de vedere pragmatic este atît de dăunător şi inhibitor încît nu mai poate

---

a) nonsensul ar fi numai dacă am folosi un concept ţărănesc într-un raţionament industrial.

* ştiinţa este *natură* sau este istorico-social? dacă este acesta din urmă atunci astăzi ar trebui să fie două *ştiinţe*—dacă este, primul lucru atunci totul (chiar şi istorico-socialul) este tot la fel — dacă nu este nici unul şi nici altul atunci ar fi un al treilea lucru în care ea se manifestă şi care poate fi egal pentru cele două lumi istorico-sociale.

https://biblioteca-digitala.ro

fi ignorată necesitatea de a-l pune din nou în mişcare — chiar cu preţul de a nu mai şti cum să denumim global anumite realităţi ale însăşi existenţei noastre de oameni (inconştientul, moartea, funcţiile organice, energia fizică, sau miturile, îndeosebi miturile — îndeosebi reziduurile: îndeosebi inerţia).

într-adevăr, judecînd acum (dar şi a posteriori oricărei perioade a istoriei umane) — şi privind lucrurile din *perspectiva acţiunii umane* — ceea ce a găsit omul cînd a apărut pe pămînt, favorabil sau defavorabil, utilizabil şi reductibil la nevoile lui sau inutilizabil şi ireductibil, poate fi foarte bine definit ca *mediu tehnic*-

* *homo sapiens*

din momentul în care a devenit *sapiens* omul ar fi putut foarte bine să-l numească (din perspectiva propriei acţiuni) doar *mediu tehnic* —

oroarea *de inocenţa aborigenă* *

era o *obiectivitate tehnică* după cum el era un *agent tehnic* şi după cum acţiunea sa era *acţiune tehnică*

numai că *homo sapiens* era moştenitorul unui om nonsapiens, al unui om animal, al unui om care nu desfăşurase o acţiune modificatoare (vreme de milenii) nici asupra mediului nici asupra sa însăşi, un om care ca animal nu avusese o atitudine *tehnică* faţă de lume şi care deci acceptase lumea aşa cum o acceptă animalele, ca natură —

astfel că primul său act de cunoaştere conştientă, de conştiinţă şi cunoaştere, a fost să dea un nume lumii *potrivit* experienţei milenare pe care o dobîndise ca animal, nu potrivit noii sale poziţii (tehnice) de « sapiens » — şi a numit-o *mamă*, a numit-o *Dumnezeu*, a numit-o *natură* — era ereditatea sa psihică de cînd fusese animal ca oricare altul pe care el îl exprima în felul acesta — teroarea şi seninătatea sa de animal — o *amintire* a sa, o conştiinţă *a sa despre trecut* — ●

● v. *foaia 1*

şi dacă prima sa reacţie a avut un caracter exorcizant — a fost magică — faţă de acel mediu tehnic pe care l-a numit natură — nu putem să nu recunoaştem că a avut o funcţie tehnică încă de la început —

adică: din momentul în care omul iese împreună cu homo sapiens din lumea *imobilă* a animalelor (din lumea dată şi din istoria sa de lume dată sau *istorie naturală*) şi începe să existe ca *om care face*, subiect şi obiect în acelaşi timp al propriului *praxis*, făcînd din sine o fiinţă *mobilă şi faber* şi din lumea însăşi o lume dialectică, mobilă, şi *faber*, marcînd astfel începutul propriei sale evoluţii a r t i f i c i a l e şi istoriei sale (*artificială*) împreună cu o evoluţie şi istorie artificială a lumii care cuprinde şi animalele —[a]

---

* *amintirea oribilă a unei oribile condiţii trăite pe care o exorcizăm numind-o vîrsta de aur* — stare naturală — paradis terestru

a) numim *dezumanizare* artificializarea adică tocmai *umanizarea*

https://biblioteca-digitala.ro

* dintr-un atare moment *conceptul de natură* este inadecvat spre a semnifica sau chiar numai spre a simboliza lumea devenită umană în urma transformării omului în sapiens și faber, fie și în părțile acestei lumi care se sustrag încă dominării omului sau îi sînt încă ostile, îl condiționează sau îl domină — *

* lumea, dintr-un atare de moment, a suferit o schimbare calitativă (chiar și în cele mai ireductibile și incontrolabile energii ale sale) care o reduce la un simpu *mediu tehnic* — (și cultural) (atitudinea *magică* cu care omul o înfruntă este deja o *atitudine tehnică*) —

conceptul de natură pe care omul și-l făurește tocmai atunci (devenind sapiens) pentru a-și explica lumea, *se naște vechi* și *ne-funcțional*, mistificator, echivoc, și încă de atunci are valoare doar de *mit frînă* — mit care conține, *exprimînd o amintire*, sensul evaziv și anti-pragmatic al « vîrstei de aur », al « paradisului terestru » din care vor deriva toate imperfecțiunile instrumentelor cognitive (speculative și științifice) umane —

faptul cel mai straniu : că am numit-o *natură* tocmai în momentul în care ea a încetat de a mai fi ca atare (pentru noi ieșiți din regnul animal și din cel natural) —

drept urmare a *părerii de rău* că nu mai este? drept urmare a *ușurării* că nu mai este? drept urmare a *ușurării temătoare* și *învăluită în părere de rău* că nu mai este?

desigur într-o dispoziție celebrativă—și exorcizantă—

este un « concept » cu *funcție* psihică și pragmatică — un *concept magic* — construit pe caracterul de neșters al *unei amintiri* atît de îndepărtate și de aceea inconștiente încît nu mai putem înțelege dacă este înfricoșătoare sau plăcută — dacă a fost înfricoșătoare, dacă a fost dureros de înfricoșătoare sau dureros de plăcută — sau amîndouă la un loc — și pe care o *interpretăm* desigur prin a m i n t i r e a c o p i l ă r i e i noastre care poate că e condiționată de cea dintîi (și *interpretată la rîndul ei*)

desigur că dacă ne străduim să ne imaginăm cît de înfricoșătoare — și blînd înfricoșătoare — a putut fi amintirea (în mintea primului homo sapiens) stării sale animale din care abia ieșise — *a stării sale de inocență* — putem înțelege sugestia ireductibilă și *profunzimea în egală măsură exorcistă* a cuvîntului « natură » —

psihanaliză

cu atît mai mult cu cît acea amintire nu numai că am

* într-adevăr și astăzi *poziția* omului față de lumea pe care el și-o fabrică este un non sens psihologic — în adîncul ființei lui el continuă să considere această lume asupra căreia acționează tot așa cum o considera atunci cînd era un animal inocent — de aceea nu o posedă în mod efectiv—se comportă față de ea ca și cînd ar fi posedat de ea, din care cauză este încă în esență posedat, în ciuda faptului că a artificializat-o complet, a umanizat-o — se lasă condiționat de propria sa creație așa cum era condiționat de către natură cu 70.000 ani în urmă : în asta constă aberația modernă (din mitomanie) a omului.

https://biblioteca-digitala.ro

păstrat-o mereu vie în conştiinţă prin miturile care se referă la ea şi care o exprimă — vorbind de paradis terestru, de *prius* natural, de comunism iniţial etc. (din cauză că s-a voit a se exorciza oroarea socotindu-i conţinutul drept fericit) — dar supravieţuieşte în inconştientul nostru restructurată în complexe personale formate în copilărie, de care se ocupă psihanaliza —

nu numai *instinctele reprimate* funcţionează ca *inconştient*, ci şi ceea ce este *vechi*, ceea ce este *mitic*, ceea ce a supravieţuit, lucrurile inintelígibile=de care ne *ruşinăm*[a]

Natura II

naturalul poate să nu fie decît « *non-problematicul* »

« natura » este şi astăzi pentru literaţi aceea socotită sacră de romantism — sursă iraţională şi maternă, viscerală, sentimentală cu care poţi cel mult să întreţii (dacă eşti marxist) un raport dialectic — (Ferrata-Piovene) — natură ne-măsurabilă şi ne-reductibilă (deşi poate fi investigată) în numele căreia se neagă posibilitatea oricărei noi antropologii — de schimbare a *antropologiei* care este ştiinţa naturală a primei naturi, niciodată a celei de a doua, asta întotdeauna, şi putînd fi opusă întotdeauna istoriei chiar dacă pentru a pune în valoare tocmai dialectica istoriei (care ar fi nimic fără enuclearea continuă într-o continuă, veşnică şi dureroasă naştere — adică iraţională — de către mama natură născătoare)

pentru secolul XVII (şi Boileau şi Racine) « natura » este doar «armonie » —se identifică conceptul de natură cu acela de civilizaţie şi rafinament — absurda coerenţă a acţiunii tragice la Racine care cu unităţile sale de timp şi de loc sustrage acţiunea oricărui timp şi oricărui loc este considerată de contemporani ca « naturală » « verosimilă » plină de un « sănătos » bun simţ şi de raţiune înnăscută — convenţia însăşi este aici prin excelenţă « natură » [b] — Dar tot « natură » a fost şi *etern umanul* prin care, bineînţeles, se alegea, potrivit criteriilor secolului, un anumit fel de a fi şi nu altul, un anumit comportament şi nu altul, un anumit sentiment şi nu altul în iluzia că ar fi esenţiale şi dintotdeauna —

Paradisul terestru

desigur că *trecerea de la animal la om* nu a avut loc odată pentru totdeauna, desigur că ea *continuă să aibă loc* cu orice nouă schimbare a omului —

---

a) materia *structurilor psihice* studiate de psihanaliză sub numele de complexe — *nu ţine de natură*, nu priveşte episodul *natural* al situaţiei copilului faţă de mamă şi tată — ci poate episodul *istoric* neconsumat al acelei înfricoşătoare amintiri.

b) bunul simţ este natură în măsura în care e « sănătos » — raţiunea este natură în măsura în care e « înnăscută ».

https://biblioteca-digitala.ro

dar probabil că a existat totuşi un moment (un salt) în care omul a ieşit din natură fără a mai reintra (după ce reintrase de infinite ori).

desigur că *munca*, şi *ordinea* pe care ea o instaurează, produce desprinderea *omului de natură*:[a] omul iese din natură şi începe construcţia sa umană şi comportamentul său artificial, altul decît cel infantil, animal, şi începe ceea ce va fi istoria sa, lanţul său cauzal, deschis şi inepuizabil, plecînd de la muncă — numai că natura continuă să existe nu numai în jurul lui ca lume naturală căreia să i se opună şi să i se impună, ci şi în el, sub formă de vîrstă, de bătrîneţe, de moarte fiziologică, ca şi sub formă de emotivitate, de afectivitate, de psihologie chiar dacă, în acest domeniu, totul se transformă istoriceşte, condiţionat fiind de ceea ce derivă din raporturile sale de muncă — şi de ceea ce el devine muncind —, şi această *lume a persistenţei naturale* pe care el nu o poate nega prin munca sa, cu toate că aceasta este o expresie a refuzului său în faţa naturii (refuz instituit prin toate interdicţiile cu care el se înconjoară) el o distinge de *propria sa lume profană* (de muncă) decretînd-o *sacră*, lăcaş al zeilor, al creatorului şi al naturii — (lăcaş deci şi al violării normelor, al *întoarcerilor* la natură care însă sînt ordonate, organizate, justificate din punct de vedere religios, ca rituale violări de norme, şi ca atare nu mai sînt întoarceri totale, pierdute în afara memoriei (v. în legătură cu aceasta Bataille 127): « le monde sacré n'est que le monde naturel subsistant dans la mesure où il n'est pas entièrement réductible à l ordre instauré par le travail . . . Mais le monde sacré . . . il est aussi déterminé par ce qu'il nie (par ce monde du travail) . . . Il a pour origine et pour raison d'être non l'existence immédiate des choses que la nature a créées mais la naissance de ce nouvel ordre des choses en contrecoup suscité par l'opposition à la nature du monde de l'activité utile. . .» (« lumea sacră nu este decît lumea naturală care continuă să existe în măsura în care nu este întru totul reductibilă la ordinea instaurată de muncă . . . Dar lumea sacră . . . este în aceeaşi măsură determinată de ceea ce ea neagă (de această lume a muncii) . . . Ea are drept origine şi drept raţiune de a fi nu existenţa imediată a lucrurilor create de natură ci naşterea acestei noi ordini a lucrurilor ca o consecinţă produsă de opoziţia dintre natură şi lumea activităţii utile . . . »)

identitatea natură-lume sacră creată *a posteriori* naşterii unei lumi a muncii prin care omul a negat natura —

a) natura ca o continuitate a existenţei — faţă de care omul descoperă că este *diferit* (ca fiind discontinuitate individuală) prin muncă (Bataille).

https://biblioteca-digitala.ro

natura ca « dimanche de la vie » — imaginea sa în Dumnezeu ca exorcism total —

așadar omul se desprinde de natură prin muncă, înlocuiește ordinea naturală cu ordinea unei lumi a muncii, dar imediat după aceea, în decursul operației, este cuprins *de remușcări și teroare pentru că a negat* natura (adică însăși condiția sa animală) — și cu această teroare, cu această căință, începe să adore ceea ce neagă prin muncă și astfel creează *sacrul*, întemeiază *sacrul*, întemeiază ex novo natura sub formă de *sacru* — o reprimește în lumea sa cu toate onorurile datorate unui lucru adorat și venerat (exorcizat) — și fiecărei interdicții prin care o respinsese face să-i corespundă o *violare de norme rituală*, o vacanță festivă, reprimește natura ca religie și ca duminecă a vieții — [a]

Tot ceea ce fusese negat ca dezordine naturală și primise o interdicție specifică de la ordinea utilitară a muncii — să nu ucizi, să nu păcătuiești, să nu juri strîmb etc — toată violența care fusese negată ca naturală, este acum reprimită înlăuntrul ordinei muncii înseși (întocmai ca o ordine duminicală) ca o ordine sacră, judecată din punct de vedere utilitar drept complementară celei profane (de muncă). Omorul interzis ca dezordine naturală este readmis ca excepție religioasă în sacrificiul uman — măcelul, negat ca dezordine naturală, este readmis sub forma războiului ca o categorie a sacrului — violența sexuală, socotită o promiscuitate naturală, este readmisă sub forma organizată de orgie religioasă, de violare de norme rituală . . .

În românește de CONSTANTIN IONCICĂ

---

a) Bataille: creștinismul răstoarnă încă odată valorile — el neagă în sine spiritul de violare a normelor pe care se baza religiozitatea primitivă — dar îl neagă în mod relativ, întrucît păstrează acea tendință spre dizolvare în continuitatea « ființei » (dizolvare a discontinuității existențiale în continuitatea esenței) pe care spiritul de violare a normelor o conținea.

https://biblioteca-digitala.ro

ELIO VITTORINI

SIMPLONUL PRIVEȘTE SPRE FREJUS

I

Sîntem o casă plină de oameni și singurul din familia noastră care muncește și cîștigă ceva este fratele meu, Euclide. Eu sînt șomer de mai multă vreme; soțul mamei mele era deja fără lucru, în toamna trecută, cînd ea și l-a adus în casă; sora mea, care era vînzătoare într-un magazin, a fost concediată vara aceasta; de aceea noi toți, inclusiv bunicul, depindem de puținul pe care-l cîștigă fratele meu Euclide, din repararea bicicletelor în atelierul unui mecanic-patron.

În fiecare sîmbătă seara, el aduce banii acasă, mama-i primește, se așează și-i numără în șorț.

— Știți cît trebuie — zice — pentru pîine?

Femeia fratelui meu n-o slăbește din ochi: Cît? întreabă.

Și mama: Toți.

Anna e numele femeii. Să vedem, spune Anna. Cum se poate?

Așa o ducem în fiecare sîmbătă seara. Locuim foarte departe cu casa, la periferie, avem pădurea Lambrate în fața bucătăriei, și seara intră la noi ca și cum am fi în mijlocul cîmpului. Dar n-am fost niciodată pe o adevărată cîmpie, bunicul era zidar,

* Fragment

a muncit, în secolul trecut şi în acesta, aproape la fiecare din constructiile care au făcut din oraşul nostru un oraş mare, şi mama se întoarce să-l privească: Nu-l priviţi niciodată?

Anna-l priveşte, femeia mea-l priveşte, şi-l privim, de asemenea, Euclide şi cu mine.

— Nu vedeţi cît e de mare? continuă mama.

Şi nu putem nega. . . Omul stă pe scaunul său, îşi ţine bastonul în mînă, iar capul, cu părul alb şi barba albă, este enorm.

Îi vedem mîinile pe mînerul bastonului.

— Apuca un drug de fier — ne povestea mama — şi-l răsucea numai şi numai cu mîinile.

Nodurile încheieturilor îi stau pe degete ca pe arbori. Acum nu mai izbuteşte să le deschidă ori să le-nchidă cu totul, nu mai poate să le strîngă prea mult, şi, la fel, dacă se ridică în picioare, nu mai poate să-şi îndrepte cu totul spinarea. Dar nu se ridică în picioare decît pentru a se tîrî pînă la masă ori pînă la pat. E ca un elefant, zice mama. Stă pe scaunul său, picior peste picior, cu genunchiul ca un trunchi de copac, cu bastonul între mîini, şi capul îi cîntăreşte greu, e aplecat, iar ochii, sub sprîncene, nu-s niciodată deschişi. Şade întors către uşa bucătăriei, larg deschisă înspre parcul Lambrate, înspre păduri, de aceea seara intră la noi, în timp ce vorbim, trecînd prin spatele lui, cu verdele arborilor care se stinge şi cu mireazma lor.

— E ca un elefant, poate să zică mama pe drept cuvînt. Şi noi toţi ne gîndim că este, odată ce mama o spune, deşi nu ne gîndim în ce sens ar putea să fie; gîndindu-se la copilăria noastră, la elefanţii lui Pirus, la elefanţii lui Hannibal; sau gîndindu-ne la unul de la circ, pe care l-am văzut trecînd pe bulevarde cu afişele atîrnate de o parte şi de alta; şi gîndindu-ne la calităţile atît de lăudate ale acestor animale. . .

II

Aşadar mama zice despre pîine: o jumătate de kilogram se duce numai pentru el de fiecare dată cînd mănîncă.

Şi Anna: Vezi?

Şi mama: Văd pe naiba. Vrem să mănînce sau nu vrem să mănînce?

— Să mănînce, să mănînce, spune Anna. Dar o jumătate de chilogram de fiecare dată, face un chilogram şi jumătate pe zi.

— Şi ce-i un chilogram şi jumătate pentru el? exclamă mama. Aleargă la bunicul şi-l zgîlţîie: Spune-le, îi strigă. Spune-le!

Bunicul ridică încet faţa; e uimită; e blîndă.

— Cîte chilograme mîncai? îi strigă mama.

Bunicul nu întreabă din ce anume. Îşi mai ţine faţa ridicată încă o clipă, apoi treptat, şi-o pleacă în bătrîneţea bărbii.

— Te bat la cap, nu? îi strigă mama. Îl lasă şi se-ntoarce lîngă noi. Un om care e ca un elefant! ne spune. Urca pe schele cu o grindă de fier sub braţ. Şi adaugă, exclamă:

Ce-i un chilogram şi jumătate pentru el? Mînca nouă chilograme! Mînca zece chilograme!

Acum Annei i se alătură Elvira, femeia mea. Fapt e că trebuie să luăm prea multă pîine de la bursa neagră, zice Elvira.

— Asta e, zice Anna. Nici nu zic altceva.

Şi mama: Dar nu mănîncă decît pîine. Ce mănâncă? Cicoare fiartă şi pîine.

— Toţi nu mîncăm decît pîine, zice Anna.

https://biblioteca-digitala.ro

Elvira adaugă că poate am reuşi să mîncăm un pic de carne, din cînd în cînd, dacă s-ar cumpăra mai puţină pîine, iar soţul mamei vorbeşte chiar de nişte vin pe care poate am reuşi să-l avem, un pahar din cînd în cînd, dacă s-ar cumpăra mai puţină pîine.

— Aprinde lumina ! urlă mama la sora mea. Lumina electrică o orbeşte, dar ochii ei sînt fixaţi asupra soţului. Aşa zici tu ! îi strigă. N-ai decît să-ţi munceşti partea ta, dacă aşa zici. Munceşte şi tu, şi-o să ne putem gîndi la vin.

Soţul mamei îşi face semnul crucii : Cristoase ! începe să geamă. Şi-acum cine o mai opreşte ? geme. Acum o să fiu un cerşetor. O să fiu un asasin. O să fiu un hoţ, geme.

— O să fii doar unul care vorbeşte degeaba, spune mama.

Şi soţul mamei : O auziţi ? Sînt unul care vorbeşte degeaba. Şi sigur că unul care nu ştie ce spune. Şi mai ce ? geme. E vina mea dacă nu găsesc de lucru ?

Şi mama : E vina cuiva dacă nu putem cumpăra decît pîine ?

Discuţiile acestea care se lungesc multă vreme, îi obosesc pe copii. Devin nervoşi ; încep să scîncească ; nu-şi dau pace ; devin sîcîitori. Iar bătrînul nostru pare şi el obosit. Pune jos piciorul pe care îl ţinea peste celălalt, şi se ridică, se aşează la loc, se ridică şi se aşează la loc, îşi face simţită prezenţa, aproape la fiecare replică a noastră, prin scîrţîitul scaunului şi tropăitul picioarelor.

E un elefant ?

O, timpurile în care eram, poate, ca elefanţii ! Ceva ceva ne sugerează răcoarea venind din parc, şi ne gîndim la timpurile cînd, sub cerul liber, eram fericiţi de asemenea lucruri, de răcoare, ori de soare la soare, de noapte în noapte, şi de trupul masiv al perechii, de capul ei printre plante, în păduri, şi noi, oamenii, fără a trebui să mai cumpărăm pîine, sătui de iarbă, mulţumiţi de rouă. Noi nu le-am cunoscut niciodată. Le-a cunoscut bunicul pe care mama-l numeşte elefant ? Vreau să spun : îl numeşte elefant din cauza unei fericiri pe care bunicul a cunoscut-o ? Sau pentru cu totul altceva ? Pentru ce oare ?

III

Dimineaţa, cum este inutil să umblu în căutare de lucru, îl însoţesc pe fratele meu, Euclide, pînă la mecanicul care îi e patron, apoi mă-ntorc de-a lungul şinelor acoperite de iarbă, şi mă afund în parcul Lambrate, în păduri.

Sigur că aici nu e Africa ; te afli în mijlocul arborilor, dar se aud, în jur, tramvaiele ; ajungi la malul unui heleşteu, dar şi la cişmele din fontă ; rupi o crenguţă de ginestra, dar loveşti cu piciorul şi o fostă cutiuţă de sardele ; şi urci povîrnişuri de nisip, dune de pe care se zăresc, departe şi totuşi atît de aproape, vîrfuri ascuţite, din fier. Se desfăşoară aici firul telefonului încărcat de convorbiri, şi dacă te lungeşti la pămînt în ascultare, s-ar putea să auzi veveriţa, să auzi iepurele, dar vei auzi mai curînd glasuri care cer un număr, 267—896. — Cine vorbeşte ? se încrucişează întrebările oamenilor. Se-ntreabă unul pe altul, se sună unul pe altul, auzi şi asemenea lucruri de aici, sau mai auzi deodată un fluierat, trenul, urletul miilor de semeni ai mei care trec cu trenul, şi, în acelaşi timp, al meu care ştiu despre trecerea lor cu trenul printr-o pădure.

Şi totuşi, aici caut eu sensul unui timp în care am fi cu adevărat elefanţi. Aşadar, nu în felul în care ar fi putut să fie bunicul ? Nu în felul în care ar putea fi bunicul ?

Coltucul de pîine pe care-l am dimineaţa datorită fratelui meu, Euclide, este la mine, şi mă afund printre frunze şi rouă, mă pătrund de rouă, mă pătrund de frunze, şi mă trezesc gîndindu-mă cît de minunat poate fi, teci roşii de plante punc-

https://biblioteca-digitala.ro

tează cu mărgeanul lor roşu verdele, pînă şi sub picioarele mele, şi din iarba dimprejur ţîşneşte iarbă, zvîcneşte, tresaltă într-o mişcare de evantai care este o frematătoare prefacere de iarbă în greieri şi de greieri în iarbă, de greieri în rouă, de greieri în frunze.

Dar mă trezesc gîndindu-mă, de asemeni, că numai aici şi nu aiurea, nu în Africa, nu în pădurile virgine, ar fi minunat, pentru că aici e oraşul (şinele înnecate-n urzici), şi obrazul se reazemă de oraş, nu se reazemă numai de plante; aşa încît aş vrea să vină în păduri ca acestea, ca Milano, ca Parisul, adică după oraş nu înainte, un timp în care să fim oameni asemeni elefanţilor, senini ca elefanţii, însă liberi, ai nimănui, ai nici unei menajerii, chiar cu preţul de-a fi greoi ca elefanţii, îndesaţi, stîngaci, fumînd ţigările cum le-ar fuma şi ei, şi nu balerini graţioşi ori scamatori cum sîntem.

Nu-i un timp care ar fi putut fi. E un timp care poate, eventual, să vină. Într-un astfel de timp, eu n-aş mai fi aici, singur.

Acum îmi este ruşine să-mi mănînc coltucul de pîine dimineaţa. Îl iau din munca fratelui meu, Euclide, şi din foamea bunicului meu, din foamea copiilor noştri. Vin aici, în fundul pădurii, ca să nu fiu văzut cînd îl mănînc. Dimineaţa, la amiază, eu sînt aici, aplecat peste jetul de apă al unei cişmele de fontă, şi-l înmoi în apă, înmoi şi mănînc, apoi mă aplec şi mai mult, ca să beau, şi dacă mă vede vreun trecător nu-mi pasă, fiindcă-i un *străin*. M-aş face roşu, dacă ar fi cineva cunoscut.

Dar într-un timp care ar veni ! Oh, atunci ! Am mînca aproape numai pentru a fi văzuţi. Cum să spun : pentru a le da celorlalţi plăcerea să ne vadă.

IV

Dar tocmai de mama risc să fiu văzut în vreme ce-mi mănînc coltucul de pîine la o fîntînă.

Trece o femeie într-o manta de militar aliat, e înaltă, e mare, cu faţa încă tînără deşi are părul alb, cu un coş pentru lemne în spate: este mama.

— Mamă ! o strig.

Mi-am băgat pîinea în buzunar şi traversez prin ferigi înspre ea.

— Tu eşti ? îmi spune.

Mă scrutează puţin, cu faţa înclinată din pricina coşului, cu privirea ei aspră, pe urmă începe iar să privească în jur, prin iarbă.

— Să te ajut ? am să-i spun.

Mi-e teamă că m-a văzut cu gura plină, şi aş vrea să aflu.

— Ajută-mă, îmi va spune mama.

Şi eu îi voi spune: Ai venit acum ?

— Nu aşa tîrziu, îmi va spune mama.

Iar eu îi voi spune: Sînt aici mai demult.

Mama, atunci, va tăcea o clipă: s-a aplecat, a cules, a aruncat în coş.

— Ştiu, îmi zice.

Şi eu îi voi zice: M-ai văzut ? De ce nu m-ai strigat ?

Şi mama: Nu era nevoie.

Voi găsi, în clipa aceasta, un fir de cicoare.

— Găsesc şi eu, îi spun. Îl culeg. Dar nu mă potolosc, vreau să-i duc eu coşul.

— Bine, spune mama.

Mă lasă să i-l scot, apoi mă ajută să-mi pun curelele.

— E deja greu, spun. Este un coş mare, bun pentru o jumătate de chintal de lemne. Dar cicoarea e uşoară: Cum de e aşa greu ? Şi nici măcar nu-i plin. Ce-ai pus în el ?

https://biblioteca-digitala.ro

— Verdețuri sălbatice, va spune mama. Ce-aș fi putut să pun?
— Parcă-ar fi pietre, zic.
Și mama: Poate pentru că le-am îndesat puțin.
— Cred că le-ai îndesat mult, îi spun.
Și mama: Puțin sau mult...
— Oh, îi spun. Ca la presă! Ca un balot de fîn! Apoi o-ntreb: Ai de gînd să le gătești pe toate astăzi?
— Se-nțelege, spune mama. Pentru mîine, o să le iau mîine.
Și eu exclam: Ai cît pentru o iesle întreagă. Ai cît pentru căldarea de rufe...
— Nu încă, răspunde mama. Mai lipsește un braț. Și se apleacă, adună.
— Exagerezi, observ. Noi nu mîncăm. Copiii nu le mănîncă nici ei. Sînt prea multe pentru bunicul.
— Prea multe? va țipa mama.
— Îi dilatează stomacul, observ eu.
— Prea multe pentru un om cum e bunicul tău.?
— Nu pot să-i facă bine.
— Prea multe, după ce are parte de pîine așa puțină?
— O să-i dea crampe. Nu pot să-i facă bine.
Mama s-a oprit uitîndu-se la mine sfidător, așa cum o știam: — Dar tu nu l-ai privit niciodată? strigă. Un om care e ca un elefant! În ochi are un ușor dispreț. Pentru cine? pentru noi care, deși fiii ei, nu sîntem așa cum era bunicul?
— Ah! îmi zice. N-aș fi crezut niciodată ca la bătrînețe să nu mai văd ce vedeam cînd eram fetiță...
— Adică? întreb.
— Adică? strigă mama. Adică! Adică! Și-mi spune: Adică un om care, tînăr, e ca un elefant tînăr, și care face, cu pieptul gol, lucruri pe care le fac elefanții... Care smulge, adică, un copac din pămînt...
— Asta, o-ntrerup eu, n-a făcut-o nicicînd un elefant.
— Ba da, continuă mama. Cu trompa. Iar el, cu mîinile. Cu forța brațelor. Sau care dărîmă zidul unei case, împingîndu-l cu spatele...
O întrerup din nou: Dar e absurd. Cad peste el dărîmăturile.
— Și ce puteau să-i facă? spune mama. Se scutura și era iar curat. Avea pielea atît de netedă, continuă. Și a fost la străpungerea tunelului Frejus, și dintre miile de muncitori pe el îl preferau inginerii. Și-l disputau, continuă, Și la străpungerea Simplonului, la fel.
De acum s-a pornit, și va continua: nu putem să nu aflăm mereu, în fiecare zi, ce a făcut bunicul în viața lui, tunele și clădiri, poduri și căi ferate, apeducte, diguri, centrale electrice, străzi.
Și Domnul?
Și Domul.
Și Coliseul?
Și Coliseul.
Și Marele zid chinezesc?
Și Marele zid chinezesc.
Și Piramidele?
Și Piramidele.

Mama n-ar spune da, întrebată fiind dacă există vreun loc unde să nu fi lucrat bunicul. El este ca un elefant, spune. Totul s-a înălțat din truda lui, și el este afară din toate acestea, prin blîndețea lui, prin capul lui plecat. *El*, spune. Care *el*?
Poate că vrea să spună mai mult decît socotim noi că vrea. Nu e deloc proastă. Sigur, nu ni-l arată decît pe bunicul, trupul său masiv de pe scaun, dar dacă ar

https://biblioteca-digitala.ro

vrea să ne arate toată spiţa omenească, a ei şi a noastră, tot pe el ni l-ar arăta. Astfel, doar pe el îl numeşte: « bunicul tău », « bunicul vostru ». Şi nu există nici un motiv să nu folosească numele de « bunic » pentru tot ceea ce este în lume ca el.

Nu sînt, pentru noi, « bunicul » şi ceilalţi care au fost la Simplon şi la Frejus, împreună cu el? Şi ce sînt pentru noi cei care au fost la construirea Domului, cum a fost bunicul la Frejus? Ce sînt pentru noi cei care, ca şi bunicul la Frejus, au fost la Coliseu? Idem, ce sînt cei care au fost la Marele Zid chinezesc? Ce sînt cei care au fost la Piramide? Ei bine, ce sînt?

V

Uneori poate avea loc o surpriză pînă şi în familia noastră.

S-a-ntîmplat cînd ne întorceam (în faţă mama, cu mantaua ei de militar aliat, eu, în urmă, cu coşul): o voce excitată, bucuroasă, ne striga şi cineva de-al casei alerga în întîmpinarea noastră. De aceea ne întoarcem de fiecare dată ca şi cum ar trebui să auzim, dintr-un moment în altul, ţipătul, vocea bucuroasă, şi să vedem braţele cuiva din familie făcîndu-ne semne largi, în timp ce aleargă.

— Ssst ! spune mama.

Ne oprim în ascultare, dar nu e nimic, sau e un ţipăt îndepărtat, plin de lucrurile vagi ale orasului ce se frîng de păduri, şi mama spune: Mi se părea că e sora ta.

Aşa s-a-ntîmplat atunci cînd s-a-ntîmplat; vocea sorei mele care ne strigă, şi noi care ne oprin, mama care mă priveşte. E sora ta, zice. Apoi răspunde: Venim !

Vorbeşte, în acelaşi timp, încet cu mine şi cît o ţine gîtul cu vocea aceea care-i a sorei mele.

— Parcă nu e de-acasă, îmi spune mie.

Şi vocii: Pe unde eşti?

— Mamă ! strigă sora mea. Oh, mamă !

— Trebuie să ne caute de mult, îmi spune mama. Şi strigă: Ce este?

— Mamă ! Mamă ! vine dinspre sora mea.

— Proasto ! (pleacă dinspre mama), Ce tot strigă să facă mama? îmi spune mie. Dar ochii îi rîd, şi repetă strigătul sorei mele: Mamă ! Mamă ! O imită.

— Cum? soseşte dinspre sora mea.

Atunci ridic eu glasul: Te auzim, îi strig. Ce este?

— Repede, soseşte dinspre sora mea.

— Repede? strigă mama. Acum strigă şi în timp ce vorbeşte cu mine.

— Ne îndeamnă, spun eu.

— Doar nu vrea să ne punem pe alergat, strigă mama. De ce n-aleargă ea? Însă grăbeşte pasul.

— Ba aleargă, îi spun.

— O vezi? zice mama.

— O văd, zic. E de cealaltă parte a heleşteului şi aleargă. Arăt punctul: linia albă a prundişului de pe mal. Se duce spre pod. Iată, ne face semne. O să ne-ntîlnim. Şi spun în continuare unde o văd pe sora mea.

— Crezi că eu n-o văd? zice mama.

Se apucă să facă semne ca sora mea şi tot ca ea aleargă. Ehei ! — îşi strigă de ambele părţi. Ehei ! îşi răspund.

Numai că, acum, sora mea dansează. Aleargă, face semne, strigă şi deodată se înclină şi se învîrte dansînd. Cartofi ! strigă în timp ce dansează. Avem cartofi, mamă ! Avem cartofi !

https://biblioteca-digitala.ro

Își strigă și își răspund.
— Cartofi?
— Cartofi ! Cartofi !
— Cartofi dulci?
— Nu ! Cartofi adevărați. . .
— Cartofi de copt în spuză?
— De mîncat cu sare, mamă !
— Oh, doamne ! De mîncat cu sare !
Acum parcă ar dansa amîndouă.
Mama, chiar dacă nu dansează, aleargă.
Mulți?
Mulți !
— O jumătate de chilogram?
— Mai mult! Un chilogram și ceva. . .
— Oh, doamne ! Un chilogram de cartofi !

După ce ne-am întîlnit pe pod, mama începe să se intereseze cum de-au ajuns în casă.

— Soțul tău i-a adus, explică sora mea.

— El? exclamă mama. Întotdeauna m-am gîndit că tot e și el bun la ceva. Îmi face plăcere.

La ultima cotitură spre casă îl găsim pe soțul mamei, care ne-așteaptă. E ca în ziua cînd i-am însoțit la înregistrarea căsătoriei. Rîde ca și atunci. — Ei ! ne-a spus atunci. Nu sînteți mulțumiți că văduva tatălui vostru n-o să mai fie văduvă?

Acum rîde la fel. Ei ! ne spune. Nu sînteți mulțumiți? Se leagănă puțin în timp ce rîde, si se strînge lîngă mama, își potrivește pasul cu al ei. Eu i-am adus, îi spune.

— Și crezi că nu se vede de la o poștă? răspunde mama.

Bărbatul mamei ridicase brațul, era gata să cuprindă talia mamei, dar îl lăsă din nou în jos. Ia te uită ! zice Se poartă cu mine de parc-aș fi un lăudăros. . . .

Mama-l întrerupe: Știu bine că ai fost grozav, îi spune. Dar acum mă gîndeam..

Tace și se gîndește. La ce anume? Gîndurile mamei închid în ele o amenințare Mamă, nu te mai gîndi, ne gîndim noi.

În adîncul nostru, o implorăm. Să fie cartofi, cum s-a spus ! Să fie copți în spuză pentru noi toți ! Să fie mîncați cu sare, de noi toți ! Să ne fumege-n mîini ! Să ne lase un gust de ars în dinți ! Mamă, nu te gîndi. Să nu se mai gîndească !

Și mama într-adevăr, încearcă și ea să nu se mai gîndească. Pariez, îi spune soțului, că ai fi putut avea vin pentru tine.

— Sigur c-aș fi putut, răspunde soțul mamei.

— Și-n schimb, ai spus că preferi cartofi ! N-ai spus că preferi cartofi?

— Ba asta am spus. Cartofi ! Cartofi și atît ! Și soțul mamei se înseninează, începe iar să rîdă. Ei ! începe iar să spună.

Ridică din nou brațul și cuprinde talia mamei. Ei, văduva mea ! îi spune. Vrea chiar să mărșăluiască în ritm cu ea. Schimbă pasul. Ei ! îi spune, și schimbă întruna pasul ca un recrut, ca să mărșăluiască în ritm cu mama.

— Dar bunicul nu i-a văzut? întrebă mama.

Deodată ne-a apărut casa: parcă-ar fi a unui pîndar, în mijlocul pajiștii verzi peste care se deschide parcul și se termină ; însă parcă-ar fi, totodată, a paznicului unui șantier, lîngă lungile acoperișuri cu sticla spartă ale depozitului părăsit. Zărim intrarea neagră, larg deschisă, de la bucătărie, și deasupra ei streașina din tablă ondulată. Acolo e așezat bunicul nostru, cu un picior peste celălat și cu bastonul între picioare, întors spre noi din adîncimea neagră. Dar chiar și negrul acela e tot el, și mama a pus întrebarea tocmai în clipa cînd ne-a apărut casa.

https://biblioteca-digitala.ro

Sora mea răspunde cu voce gîtuită: Cred că nu. Nu ştiu!
— Fiindcă de i-a văzut, zice mama, de i-a văzut, adio. . .
— Adio?
— Da, fata mea! E ca o povară.
— Şi adio cartofi?
— E un om care nu-i lasă pe ceilalţi să trăiască, pentru că are nevoie el.
Sora mea aproape că geme. Oh, mamă!
— Ar putea să fie mort de zece ani, continuă mama. Dar nu. Trebuie să trăiască, precum un elefant, zice.

VI

Astfel, adeseori, mama îl numeşte bunicul-elefant pentru a se plînge de el. Nu numai pentru a-l exalta, ci şi pentru a-l condamna. Pentru a spune că e greoi, prentru a spune că e stînjenitor, pentru a spune că e inert, pentru a spune că nu mai moare, pentru a spune că s-a săturat. Dar motivele pentru care-l condamnă, sînt aceleaşi pentru care îl poate exalta. Fiindcă-i aşa de mare, fiindcă are nevoie să mănînce atît şi fiindcă-i aşa de senin, aşa de intangibil, aşa de rezistent.

Uneori e dezgust pe faţa mamei cînd, oprindu-se o clipă să-l privească din spate, îi observă ceafa plesnind de sănătate. Sau este neagră furia pe faţa ei cînd stă aplecată la picioarele lui şi îi perie întinderile vaste ale pantofilor ca de bronz, ca unei statui monumentale care nu poate, tocmai pentru că e de bronz, să-i uşureze serviciul, mişcîndu-şi picioarele. Dar ce spune, chiar şi atunci, pentru a-şi spune dezgustul ori pentru a-şi spune furia? « Elefant », este tot ce spune. « Un om ca un elefant ». La fel pentru a-şi spune dispreţul ei.

— Pricepi, îi zice acum surorii mele, nu putem să nu-i dăm cartofi dacă i-a văzut.
— Dar nu-i nici un motiv să-i fi văzut, zice sora mea. Ţine veşnic ochii închişi.
— Sau dacă v-a auzit vorbind. . .
— Nu aude nici măcar ce i se spune. Nu răspunde niciodată.
— De la Paşti n-a mai mîncat aşa ceva şi dacă v-a auzit vorbind, trebuie să-i dăm. Teribil îi mai plac.
— Eh! zice soţul mamei. Am putea să-i dăm numai doi.
— Doi? spune mama.
— Cred că sînt cîte doi de fiecare, spune soţul mamei. N-am putea să-i dăm doi?
— Doi unui om ca el? zice mama.
— Tot doi şi unui om ca mine, zice soţul mamei, tot doi şi unei femei ca văduva mea. . .
— Tot doi la naiba, exclamă mama. Arată la marginea pajiştei umbra neagră a casei noastre. L-ai privit vreodată, om blond? zice. Ai măsurat vreodată degetul tău mic lîngă degetul lui mare? Sau genunchiul tău lîngă încheietura mîinii lui? Hai spune, om blond, îi strigă.

Soţul mamei a încetat s-o mai ţină de talie, îşi trage capul între umeri, bolboroseşte că acum mama îl va întreba dacă nu şi-a măsurat pumnii lîngă baroasele bunicului.

— Sigur că pot să te-ntreb, strigă mama. Sau te-ai măsurat tu în întregime lîngă membrul lui? Asta te-ntreb, omuleţ blond. Te-ai gîndit vreodată la figura pe care o faci tu în întregime lîngă membrul lui?

Strigă şi nu aşteaptă ca el să-i răspundă. Continuă. Şi el s-a făcut roşu, nu ştie să spună decît: Sfîntă Fecioară! Oh, Sfîntă Fecioară!

https://biblioteca-digitala.ro

— E mai multă satisfacţie, continuă mama, să-i săpunesc ruşinile lui, aşa bătrîn cum e, decît să le storc pe ale tale cînd vii peste mine, blondinule ! Nici nu se compară, marinăraşule !

— Oh, Sfîntă Fecioară !

— Şi e bine să ţii minte data viitoare cînd o să vii peste mine, să nu mai crezi că-mi faci cine ştie ce impresie, marinăraşule !

— De ce marimăraş?

— Aşa o să-nveţi frica de Dumnezeu în faţa unei femei care e fiica unui om cu un membru adevărat şi nu cu un. . .

— Frica de ce? o opreşte soţul, luîndu-se cu mîinile de păr. Şi priveşte spre sora mea, priveşte spre mine. Uitaţi că e mama voastră, zice. Uitaţi că spune asemenea vorbe în faţa propriilor ei copii.

— Nu trebuie să uite nimic, zice mama. Ne priveşte cu o siguranţă orgolioasă; gîndindu-se, desigur, la norocul ce-a dat peste noi de-a avea o mamă ca ea, făcută la dimensiunile celui care a fost bunicul nostru ; dar i-a trecut mînia, şi îşi dă la o parte părul din ochi, zice: Doi cartofi unui om ca el: Ce sens ar avea? Ar însemna să ne batem joc.

Nimeni nu-i răspunde iar soţul ei nu mai merge alături. Mergem în şir indian, eu, ultimul, cu coşul, sora mea, înainte, soţul mamei înaintea sorei mele, şi sîntem toţi trei tăcuţi şi puţin umiliţi. Mama este în frunte, şi continuă să vorbească: Un chilogram este minimul ce se poate da unui om ca el. . . . Nu putem să-l jignim ! Un om care lua o grindă de fier cu o mînă şi o azvîrlea pe schelă la etaj !. . .

Merge şi continuă să vorbească: Un om care. . . Un om care. . . Şi eu, care mărşăluiesc ultimul în rînd, aproape că pot înţelege sensul adevărat a tot ce spune mama despre bunic.

Orice s-a făcut prin el, de la Piramide la Frejus, şi totuşi el este străin de orice lucru, izgonit din orice lucru, un bătrîn care stă pe un scaun în afara oricărui lucru. La fel a fost cu toţi oamenii care au fost el. La fel este cu noi care mai sîntem el. Şi de ce poate să se-ntîmple asta?

Pentru ceea ce spune mama despre bunic: pentru plăcerea ei de a-l vedea în orice lucru pe care putea să-l facă, şi pentru plăcerea lui de a putea să-l facă, pentru mulţumirea pe care i-o da propria sa forţă, propriul său efort şi propria sa putinţă de a-l face. Altfel, cum s-ar putea întîmpla?

Aceasta este răsplata noastră. Nu există un scop al nostru în Piramidele pe care le înălţăm, noi rămînem în afară, dar de la fiecare bloc de piatră pe care-l rostogolim avem răsplata noastră ştiind că am reuşit să-l rostogolim. şi cu cît e mai mare blocul pe care-l rostogolim, cu atît mai mare e răsplata noastră. Ţineţi-vă după noi în timp ce-l rostogolim. Nu ne preocupă altceva decît dorinţa de a reuşi să-l rostogolim, în ea este scopul nostru, în ea sensul nostrul. N-o auziţi pe mama ce spune? « Un om care. . . Un om care. . . » Asta e ceea ce spune.

VII

Dar răsplata « blondinilor » care e?

Există în spiţa omenească şi oameni din aceştia cum este soţul pe care şi l-a luat mama, şi pe care ea însăşi îi numeşte « om blond » şi aceasta pentru a-l numi într-un fel care să fie contrariul celui în care îl numeşte « elefant » pe bunic. Ei sînt mai degrabă ca maimuţele decît ca elefanţii, aleargă şi iar aleargă, cară găleţile cu mortar în sus şi în jos peste Piramide, şi nu spun că nu-i şi asta o trudă. Însă ei nu par a fi părtaşi la răsplata de care am vorbit. Sînt mulţi, cealaltă jumătate a

https://biblioteca-digitala.ro

noastră, şi poate chiar jumătate din noi înşine, şi nu spun că fac mai puţin decît noi, ci mă-ntreb care este răsplata lor, dacă la singura cunoscută ei nu sînt părtaşi.

Uitaţi-vă la soţul mamei, cum e lăsat în afară.

Ca este mîna lui în comparaţie cu mîna bunicului? Să fim serioşi. El întreg nu este nimic în comparaţie cu o singură unghie a bunicului, cară găleţile încoace şi încolo şi nu e nimic, soseşte acasă cu cartofi şi nu e nimic, se uneşte în fiecare seară cu soţia şi nu e nimic, oricine zice că nu e nimic orice lucru al lui.

Aşadar unde-i răsplata lui? El însuşi nu şi-o ia niciodată. Se supără, lasă botu-n jos, şi, în acelaşi timp, este primul care rîde de el şi de orice lucru poate să facă. « Nu e nimic », zice. Ştie să şi-o spună singur. Şi răsplata lui?

Vreau să spun că el nu face ceea ce face ca un elefant. Obrazul lui nu asudă lipit de blocul de piatră. Este numit « om blond » şi el acceptă, « blondin » şi el acceptă, şi totuşi împinge şi el, nu se poate nega.

Mic cum este, împinge, şi celălalt nici nu bagă de seamă. Are pe el sudoarea celuilalt, iar îndărătnicia celuilalt dă ritm obligatoriu opintirii lui. El observă la celălalt care-i « răsplata. . . »

Să fie aceasta răsplata lui? De a vedea la celălalt care-i « răsplata »?

Soţul mamei se apleacă, se aşează în faţa bunicului şi-l priveşte îndelung, cît e de mare, cît de mari îi sînt mîinile, cît de mari încheieturile lor, cum e un om care a făcut atîtea şi-atîtea, şi priveşte în el ceea ce spune mama despre el, cercetează care-i « răsplata ». A cerceta « răsplata », să fie « răsplata » lui?

El este cealaltă jumătate a lumii care priveşte şi cercetează, şi este, totodată, jumătate din noi înşine care priveşte şi cercetează, şi acum vedem şi noi ceva din ceea ce vede el. Ne-a învăţat ceva tot scărpinîndu-se cu furie-n cap după ce a văzut. Să fie răsplata lui că ne face să vedem ceea ce vede el?

VIII

La vreo două sute de metri de casa noastră, spre oraş, tocmai se repară o lungă porţiune de stradă. O asfaltează. Au au compresor şi trec cu el, seara ca să-l aducă, dimineaţa ca să-l ia, pe pajiştea dintre parc şi noi. Tractorul, cu tăvălugul după el, şi doi numcitori negri de funingine strivesc iarba, şi după ce-au trecut, intră în casă o puternică aromă ce se degajă, parcă, din întreaga pădure.

De fiecare dată, unul din muncitori, nu cel de la volan, celălalt care stă-n picioare, ne face semn şi rîde cu dinţii albi de om cu faţa neagră.

Cui dintre noi?

Poate că tuturor. Uşii noastre deschise, femeilor din familia noastră, bătrînului masiv care stă aşezat cu un pas mai încoace de prag. Eu am căutat de lucru la ei şi ştiu cum sînt. Şi-au rostogolit piatra. De aceea salută. Şi imediat după acea ne vine mireazma de iarbă strivită.

Odată cînd ne întorceam împreună, mama şi cu mine am găsit pe pajişte prospeţimea acelei mirezme. Cum de-or fi isprăvit la unsprezece dimineaţa? zice mama.

Intrăm în casă, şi avem răspunsul. Ni-l dă însuşi omul care ne-a salutat în fiecare zi de pe tractorul compresorului: Am terminat, doamnă spune el.

Acum cînd e aproape, vedem că nu mai e tînăr; negrul fumului de pe faţă nu-l mai face, acum cînd e aproape, un băieţandru cum mi se-părea; îl face într-adevăr jovial, o apariţie plăcută la vedere, dar nu ascunde anii numeroşii de pe faţa lui puţintică. Şi ce mic e! E mai mic decît omul « blond ».

— Vă duceţi să munciţi în altă parte? îl întreabă mama.-

https://biblioteca-digitala.ro

— Asta nu se știe, spune el, Dar aici am terminat, poate că n-o să mai trec niciodată pe aici și atunci mi-am luat această libertate. Am vrut să spun adio domnului de-aici, și vouă tuturor, dacă-mi permiteți. . .

— Ah ! zice mama.

Cel cu fața de fum s-a așezat, i s-a pus un scăunel de bucătărie lîngă bunic, și el stă sprijinindu-se de genunchiul bunicului cu o mînă ce-l acoperă numai în parte. Și bate cu mîna pe genunchiul bunicului.

— Ah ! zice mama.

Văd cum ochii ei privesc pieziș către mîna aceea, văd apoi cum îl cercetează din cap pînă-n picioare.

— Aha ! zice.

— I-am spus că sîntem onorați, face soțul mamei.

— Vă rog ! Vă rog ! spune Față-de-Fum.

Și mama: Desigur om bun ! Un gînd plin de bunăvoință rămîne un gînd plin de bunăvoință.

Dar privește pieziș mîna aceea, îl privește pieziș pe omuleț, din cap pînă-n picioare.

— Faptul e, zice el, că am legat puțină prietenie. . .

Mama privește-n jur: Dumneavoastră și cu cine? Își privește bărbatul.

— Eu și cu domnul, îi spune Față-de-Fum. Din nou bate cu mîna pe genunchiul bunicului. Înțelegeți, adaugă. Trecînd în toate zilele pe-aici, eu îl vedeam, el mă vedea, și s-a legat oarecare prietenie. . . Ne făceam cu ochiul.

— Vă făceați cu ochiul?

— Oh, da ! Poate că am abuzat puțin de încrederea unui om de vîrsta sa. Mie încă nu mi-a trecut timpul. Aş fi putut să fiu băiatul lui. Dar am început, și el mi-a răspuns.

— V-a răspuns tata?

— Vreți să nu-mi fi răspuns? Înțelegeți, mă întorceam de la muncă, și pe vremea lui, se-ntorcea și el de la muncă. . . Nu era lipsă de respect din partea mea.

— Dar nu treceați atît de aproape, zice mama. Va vedea? Mă-ndoiesc să vă fi văzut. Și se adresează bunicului cît poate de tare: Îl vedeai, tată?

Față-de-Fum nu spune nimic, doar zîmbește și-așteaptă.

— Ce nevoie este să strigi astfel? i se citește pe buze. Se uită la bunicul cum își ridică fața, cu obrajii largi, cu barba revărsată, și-i urmărește privirea cum iese afară de sub greutatea pleoapelor, cum se-ndreaptă întîi în sus, spre mama, care l-a strigat, și cum, apoi, se schimbă, cum coboară împreună cu capul enorm, încununat de smocuri cărunte, și se-ntoarce în partea lui, a lui care așteaptă. Atunci el exclamă: Sigur doamnă ! Ați vrea să nu mă fi văzut?

Mama se-ndepărtează de bunic: O fi, îi iese din gură. Și dumneavoastră vedeați că el vă vedea?

Față-de-Fum nu-i răspunde îndată. Ochii lui care rîd fixează un punct de pe fața bunicului, ca într-un fel de convorbire cu el care nu și-a reluat poziția dintotdeauna. Și-a lăsat iar în jos plumbul frunții, barba este strivită pe piept, dar profilul nu mai este orientat spre propriul său picior, este orientat înspre oaspete. Și Față-de-Fum, din cauza scaunului de bucătărie scund, se află-n întregime în raza privirii sale, dacă bunicul mai are încă pleoapele ridicate.

— Asemenea lucruri nu se petrec așa, răspunde, în sfîrșit, Față-de-Fum. Nu-i deloc o problemă de optică. Problema e să ai obișnuința. Eu pot spune că domnul mă vedea cum îl vedeam și eu. Se adresează bunicului: Nu-i așa, domnule?

În timpul acesta scăunelul trozneşte sub el ; a scîrțîit de mai multe ori cînd se răsucea, are un picior rupt, s-ar putea chiar să se trezească pe jos dacă nu stă bine

https://biblioteca-digitala.ro

în echilibru ; și rîsul lui mărunt se întoarce spre mama : la fel e și cînd spun că îmi făcea cu ochiul cum îi făceam și eu. Nici pomeneală să-l văd că-mi făcea cu ochiul ! Și totuși, îmi făcea cu ochiul și eu știu că-mi făcea. Altfel, cum am fi putut lega prietenie ?

Își plimbă privirea peste fețele noastre, și bate din nou cu mîna pe genunchiul bunicului ; îi aparține din nou bunicului. Sub el, scăunelul mai trozneşte o dată. Cu cealaltă mînă apucă piciorul rupt, mama observă, pare gata să vorbească, dar se duce la grămada de cicoare răsturnată din coș pe pămînt.

— Haideți, trebuie să ne grăbim, exclamă, Anna ! Elvira !

Însă nu-l părăsește cu totul pe Față-de-Fum. Bine, îi spune. Un gînd plin de bunăvoință rămîne un gînd plin de bunăvoință. Vă place să stați puțin cu el ? Îmi place și mie să stați. . . Simțiți-vă ca la dumneavoastră acasă !

IX

Acum mama și cele trei femei se apucă de curățat cicoarea.

Fiecare își ia din grămada mare în jurul căreia stau îngenuncheate, și face cîte două grămăjoare, una de resturi și cealaltă de cicoare curățată. Mîinile lor se mișcă iute, ca și cum ar coase. Toate patru sînt absorbite, și pentru cinci sau șase minute parcă n-ar ține seama că au un vizitator în casă. Dar mama își amintește. Păcat doar că e surd, îi spune deodată.

— Surd ? repetă acela.

Și mama : Da. Nu prea aude.

— Nu știu, zice acela. Nu se poate ști.

— Noi trebuie să-i strigăm în urechi.

— Dar vedeți, zice acela. Cineva poate fi sătul să mai audă, fără să fie surd. Se-ntîmplă. Și atunci nu răspunde. Dar asta nu înseamnă că n-aude.

Ascultîndu-l, mama s-a oprit din curățat.

Știu că este mai degrabă de aceeași părere în ce privește auzul bunicului. Uneori zice că bunicul e surd, alteori că nu e. « Te bat la cap nu ? » îi strigă de obicei bunicului dacă el nu răspunde.

De aceea acum observă : E ceva în ce spuneți. Și ne privește pieziș pe mine, pe soțul ei, pe fiică, pe nurori. « Nu-i deloc prost, față de fum », are aerul să ne spună.

Între timp notează că dinspre Față-de-Fum vine alt scîrțîit al scăunelului. I-ați dat scăunelul rupt ! exclamă.

— E scăunelul rupt ? zice soțul ei.

Și ea : Schimbă-i-l. Dă-i un scaun.

Dar Față-de-Fum ne oprește, pe noi și scaunul nostru. Nu face nimic, spune. Nu ține să-l schimbe. Mulțumesc, doamnă, se grăbește să adauge apoi cu blîndețe, dar e același lucru.

Vorbește ca și cum, dintr-odată, l-ar preocupa ceva care nu-i permite să ia seama la altele. Îl preocupă ceva ce se petrece cu bunicul ? Ceva ce face bunicul ?

Mama însăși se-ntoarce și se apropie. Bunicul, cu capul enorm, aplecat mai mult spre umăr decît spre piept, își mișcă o mînă. A lăsat bastonul, și o ține în sus, nici închisă nici deschisă. Caută în direcția lui Față-de-Fum. Ce vrea să-i facă ?

Trece o clipă în care parc-ar vrea să i se lase pe braț ; merge mai sus, parc-ar vrea să se îndrepte spre umăr ; dar continuă să urce, ajunge la înălțimea chipului. Ce vrea să-i facă ? Să-l mîngîie ?

Ne putem aștepta chiar să-l împingă de acolo. Însă Față-de-Fum n-are aerul că asta așteaptă. Rîsul lui mărunt știe mai multe.

https://biblioteca-digitala.ro

— Ca să vezi ! zice mama.

Mîna se oprește pe chipul lui Față-de-Fum, cu degetele incomplet deschise, iar două degete aleargă pe obraji, pe un obraz, pe celălalt obraz și se retrag.

Ce naiba a făcut? S-ar spune că într-adevăr l-a mîngîiat. În timp ce se retrage, urcă iar, răsturnată cu degetelen-n sus, înspre barbă și pleopele coborîte.

— Da, nu se duce, îi spune Față-de-Fum bunicului.

Rîdem nițeluș toți, și mama, rîzînd, lasă să-i scape: Îl luase drept un negru.

— Nu, doamnă, îi spune Față-de-Fum. Voia doar să știe dacă nu se duce la pipăit.

Apoi continuă pentru bunicul, cu un ton mai degrabă jos decît ridicat. E dintr-un bitum special, spune. Nu pricep ce-are-n el. Trebuie să-mi dau cu vaselină ca să se ia.

În revărsarea bărbii din jurul gurii, bunicul face o mișcare.

— Da, da, cu vaselină, repetă Față-de-Fum. Precis. Și rîde. . . E de rîs, nu?

Dar noi nu rîdem. Îl privim pe bunicul: se produc noi mișcări în barba sa; și încordăm auzul la ceea ce știm că e risul său, din adîncul celor o sută de ani.

E ca un zvon de pîrîu în adîncul lui, departe de tot, înlăuntrul lui, între barierele de stînci ale anilor? Unde zvonește? În timpul cînt era altfel de elefant? Noi ne-am obișnuit. I se mai întîmplă să rîdă: de trei sau de patru ori pe an. Și totuși reușește să ne impresioneze de fiecare dată.

X

Cînd sosește fratele meu, Euclide, la douăsprezece și un sfert, cicoarea pentru bunicul e gata întotdeauna, în căldare.

Mama îl prezintă vizitatorului pe fratele meu, Euclide. E fiul cel mai mare. spune. Și fratelui meu, Euclide: E un prieten al bunicului.

Față-de-Fum este extrem de corect: se ridică în picioare și se înclină, dă mîna cu fratele meu: Mama dumitale îmi face onoarea să mă numească prieten al domnului de față. . . Am toată stima. Apoi se așează din nou, însoțit de trozniturile scăunelului.

— Încearcă să-i schimbi scăunelul, îi șoptește mama fratelui meu, Euclide.

A dat la o parte căldarea de pe focul de mărăcini, a făcut semn fetelor să pună masa. Nu stați gură cască, le-a spus iute ! Vine cu căldarea ca s-o pună jos, pe o scîndură, în apropierea bunicului.

O pune jos și se îndreaptă, cu mîinile-n șplduri. Privește aburii ca niște nori în jurul trupului masiv al buniclui, cum aleargă în sus, în jurul capului, și vede, în mijlocul lor, chipul negru al lui Față-de-Fum umezindu-se și strălucind.

— Scuzați, îi spune. O fac ca să-l chem la masă. Și adaugă îndată: Noi mîncăm acum. Dar n-aș vrea să plecați din pricina asta. Dacă mîncați tot la douăsprezece, o puteți face aici. Dacă vă mulțumiți ce ce avem.

— Doamnă, răspunde Față-de-Fum, cu o mînă la piept. S-a ridicat și e-n picoare în inima vîrtejului de aburi, jilav de aburi ca și cum ar fi ieșit el însuși dintr-o căldare. Doamnă, zice, nu-mi place să deranjez, dar invitația dumneavoastră mi-e prea scumpă. De altfel, nu am pe nimeni în oraș. Și azi n-am nici tovarăși de lucru cu care să prînzesc.Ar trebui să-mi mănînc hrana singur, așezat pe cine știe ce treaptă. Așa că rămîn. Dar scuzați-mă, de ce pîlng copiiii?

Țîncii noștri se pun întotdeauna pe plîns, la orele de masă. Cum o văd pe bunica lor că aduce căldarea.

— Nu-i luați în seamă, îi spune lui Față-de-Fum. Noi nu-i luăm în seamă. Unii plîng toată ziua, iar ei numai la orele acestea.

— Și nu-i ciudat? observă Față-de-Fum. Ceilalți plîng toată ziua, îmi închipui, fiindcă vor să mănînce. La ora mesei, de obicei, încetează. Dar ei de ce plîng tocmai acum?

https://biblioteca-digitala.ro

— Dacă n-ar trebui să prînziţi cu noi, răspunde mama, aş spune că sînteţi indiscret. De ce nu plîng, în timpul zilei, nu ştiu nici eu. Poate pentru că au o anumită putere de-a răbda De ce plîng tocmai la această oră, o să puteţi vedea cu ochii dumneavoastră. Trecem printr-un moment greu, prietene.

— Ah ! exclamă Faţă-de-Fum. Îmi pare rău. Vreţi să spuneţi, dac-am înţeles bine, că ar vrea o hrană mai bogată la ora asta. . .

— N-aţi înţeles tocmai rău, îi spune mama. Dar o să înţelegeţi şi mai bine. Îi face semn să se dea la o parte. Faceţi loc. Bătrînul nostru vrea să treacă.

Bătrînul nostru, în ceaţa de aburi, e în picioare, masiv, drept, neînconvoiat, şi Faţă-de-Fum trebuie să-şi înalţe mult ochii săi albi spre a-i regăsi capul enorm. Bătrînul s-a oprit, întrucît Faţă-de-Fum îi sta în cale. Dar Faţă-de-Fum se trage în lături, şi el îi pune o mînă pe spate, şi astfel sprijinit face ultimul din cei doi paşi care-l despart de locul din capul mesei.

Mama reia, atunci, discuţia cu Faţă-de-Fum : Dacă vă gîndiţi că numai fiul meu, Euclide, are de lucru, poate ne scuzaţi.

— Doamnă, zice Faţă-de-Fum. Şi eu sînt tot muncitor. Şi am văzut destule, la rîndul meu. Este foarte timid şi ceremonios în conversaţia cu mama, chiar dacă rămîne jovial. Am văzut destule. . . repetă.

— Eu, în schimb, îl întrerupe mama, aşa ceva încă nu văzusem. Cu forţa pe care-o avea, în vremea lui, bătrînul din dreapta dumneavoastră, aducea în casă, cîştigul a trei bărbaţi, şi nu era niciodată şomer. . .

Se opreşte, însă nu pentru că a terminat ci pentru că ezită. Ne priveşte şi nu ştie să ne cruţe ; ar vrea, şi nu ştie.

— În timp ce acum trei bărbaţi cîţi sînt, continuă, ca să nu mai socotim femeile, aduc abia cîştigul unuia singur.

— Iertaţi-mă, protestează Faţă-de-Fum. Eu n-aş vorbi aşa, să fiu în locul dumneavoastră. Iertaţi-mă cu toţii, dar cred că trebuie să-i spun doamnei că e puţin. nedreaptă

Noi aprobăm uşor. Soţul mamei aprobă mai hotărît.

— Cum vreţi, spune mama. Numai că eu nu-mi ascund gîndurile.

— Am cea mai mare admiraţie, continuă Faţă-de-Fum, pentru un lucrător cum trebuie să fi fost bătrînul nostru. Se vede de departe. . . Trebuie să fi fost mîndria echipei. O mîndrie pentru cine muncea cu el şi pentru cine muncea lîngă el. . .

— Şi pentru cine-l privea muncind, adaugă mama. Şi pentru cine era din sîngele lui, prietene. Şi pentru cine-i gătea. Şi pentru cine-i spăla rufele. Şi pentru cine le cosea şi le călca.

— Nu mă-ndoiesc, zice Faţă-de-Fum. Dar nu cred că un lucrător, zice şi rîde, trebuie să fie neapărat un campion ca să-şi cîştige traiul. . .

— Asta e, ţipă soţul mamei.

Se ridică din cealaltă parte a mesei si-i strînge mîna lui Faţă-de-Fum. Bravo ! ţipă. I-ai zis-o !

— Mai încet cu bravo ! replică mama. Pînă acum nu mi-a spus nimic pe care să nu-l fi ştiut.

— Întocmai, zice şi rîde Faţă-de-Fum. Nu i-am spus nimic pe care să nu-l fi ştiut! Şi nici în continuare, zice şi rîde, nu am de spus nimic pe care să nu-l ştie.

— Atunci spuneţi şi nu mai rîdeţi, zice mama.

— Nu rîd, doamnă, zice Faţă-de-Fum şi rîde. Dar, desigur, nu fiindcă n-ar fi mari şi puternici, n-au de lucru băieţii dumneavoastră.

— Sigur că nu de asta, spune mama. Sînt mari şi puternici. Şi, pe urmă, fiul meu, Euclide, nu duce lipsă de lucru.

— Deci n-au nici o vină, spune Faţă, şi rîde.

https://biblioteca-digitala.ro

— Şi cine-a spus că ar avea vreo vină? exclamă mama.
— Sigur, îi spune Faţă. Întocmai.
— Şi noi la fel, spune soţul mamei.
— Noi? zice şi rîde Faţă-de-Fum.
E mic de tot. Bunicul, dacă-i aşează un braţ dinainte, îl poate face să dispară. Se arată pe sine şi pe soţul mamei: Noi? Şi scutură din umeri în timp ce mama îi spune soţului:
— Taci din gură, om blond!

XI

În onoarea oaspetelui, mama a vrut ca masa să fie pusă mai bine ca de obicei. Aşa încît nu numai că avem farfurii şi pahare dar avem şi un servici de ulei, şi două fructiere, şi două rînduri de farfurii, cea întinsă şi cea adîncă, cu trei rînduri de tacîmuri, ca pentru ciorbă, carne şi fructe. Pe lîngă asta, toţi a trebuit să luăm loc, în timp ce eu, de pildă, în zilele obişnuite, dacă nu mi-am mîncat deja coltucul de pîine în parc, mă aşez şi mă scol, şi iarăşi mă aşez şi iarăşi mă scol, şi-mi înghit pîinea lîngă chiuvetă, după ce-o ud la robinet.
— Cît despre aperitiv, putem să nu ne mai prefacem că-l mîncăm, nu-i aşa? spune mama. Pentru că, domnule, aici toată problema e să te prefaci, spune. Ne prefacem că mîncăm ciorba, şi ne prefacem că mîncăm felul doi...
— Idem ne prefacem, adaugă soţul mamei, că bem vin. Şi ridică paharul gol. Sănătate! zice. Îl duce la buze.
— Să nu exagerăm, netotule, face mama. Poţi să umpli paharul cu apă. Pe urmă se adresează din nou oaspetelui.
— Uneori ne prefacem că mîncăm şi fructe, dar nu întotdeauna... Ţin la asta din pricina copiilor. Nu de dragul teatrului. Altfel, îl explică oaspetelui, în ziua cînd ar fi cu adevărat de mîncare, cum s-ar compórta? Ca nişte barbari...
— Oh! înţeleg! murmură oaspetele.
— Poate că şi-ar vîrî mîinile-n farfurii, continuă mama. Sau, mai ştiu eu, şi-ar băga cuţitul în gură...
— Sau ar face zgomot la fiecare sorbitură de ciorbă, murmură oaspetele.
— Mai e vorbă! continuă mama. Poate că ar sorbi-o direct din farfurii, continuă. Ar fi ca nişte barbari. Şi aşa ar rămîne... Astfel că trebuie să-nveţe cum se mănîncă, chiar dacă acum nu mănîncă nimic.
— Învaţă artă şi apoi las-o baltă, zice soţul mamei.
— Chiar aşa cum spune proverbul, continuă mama. Într-o zi sau alta se va-ntîmpla să şi mănînce, şi e nevoie să ştie cum s-o facă.
— Înţeleg, murmură oaspetele.
Cu rîsul lui mărunt care nu i se stinge niciodată de pe faţa neagră, observă ţîncii cum suspină, şi observă ce ţepeni stau, chiar dacă suspină.
— E ingenios, sigur că e, murmură. Apoi întreabă: I-aţi învăţat pînă acum să mănînce de toate?
— Îi învăţăm în funcţie de vîrsta pe care-o au, îi răspunde soţul mamei. De aceea, ciorba, de pildă, ştiu s-o mănînce cei mai mari şi cei mai mici. Cartofii prăjiţi, idem. Verdeţurile, idem. Şi toţi ştiu să bea apa c-un strop de vin. Se întoarce spre ţîncii care suspină. Nu beţi, scumpilor? îi îndeamnă. V-am pus vin în apiţă.
— Netotule! îi spune mama.
— De ce? zice el. Şi continuă. În schimb carnea pentru cel mai mic o tăiem noi.
— Şi puiul? întreabă oaspetele. L-aţi învăţat pe vreunul cum se mănîncă puiul?
— Ba bine că nu! Băieţaşul de-aici, răspunde soţul mamei, ştie să-l mănînce de parcă-ar fi un Pier Luigi. Şi domnişoara din faţă la fel. De-parcă-ar fi o Maria

https://biblioteca-digitala.ro

Cristina. Cu mişcările lor, aşa cum stau unul în faţa celuilalt, cînd se serveşte un preparat de pui, parcă ar dansa un menuet.

Deşi învăluit într-un rîs mărunt, oaspetele este foarte interesant. Nici n-o ia în seamă pe mama care ar vrea s-o taie scurt. N-o aude cînd îi spune încă o dată soţului:

— Netotule !

— Nu-l iau cu mîinile? întreabă.

— Vai şi-amar ! răspunde soţul mamei. Ştiu că ar fi îngrozitor.

— Curăţă carnea cu furculiţa şi cuţitul? întreabă oaspetele.

— Fireşte, răspunde soţul mamei. Eventual ajutîndu-se cu o bucăţică de pîine, dacă e pregătit vînătoreşte.

Mama strigă la el: Stop ! Ţi-am spus stop !

— Doamnă, murmură oaspetele. Numai o ultimă întrebare. Apoi îl întreabă pe soţul mamei: Şi reuşesc să cureţe toată carnea?

— Nu lasă o fărîmă, răspunde soţul mamei.

— Mda ! murmură oaspetele. Meditază asupra celor auzite. Şi spune şi rîde: Aş vrea să ştiu şi eu cum se mănîncă o aripă de pui. Spune şi rîde. N-am avut niciodată ocazia să-nvăţ, spune şi rîde.

— Vreţi să spuneţi, face soţul mamei, că n-aţi mîncat niciodată pui?

— N-am avut niciodată ocazia, spune şi rîde oaspetele nostru.

— O s-o aveţi astăzi, zice soţul mamei. Cred că astăzi la felul doi, tocmai avem pui. Şi în timp ce ţîncii suspină puternic, priveşte întrebător spre mama. N-avem pui astăzi?

— Ba da, zice mama, Pui avem.

XII

O bătaie în masă, ca şi cum ar fi căzut ceva greu din tavan, ne face să ne întoarcem spre bunicul.

— Are dreptate, zice mama.

Vedem cum îi tremură barba în vreme ce pumnul roşu, dar fără să tremure, se retrage. Ochii lui Faţă-de-Fum privesc şi apreciază.

— Chinezăriile tale, spune mama. În direcţia soţului. Uităm că bătrînul nostru are chiar prea multă răbdare. Şi apoi nouă tuturor, şi lui Faţă-de-Fum: Să trecem la ciorbă.

Bunicul are dinainte o supieră. Mama o ia şi, cu o furculiţă mare din lemn, i-o umple cu cicoare. Scurge zeama şi adaugă alte furculiţe, iar scurge zeama şi iar adaugă alte furculiţe la fel de mari. Cînd cicoarea a ajuns cu vîrf, pune supiera în faţa bunicului.

— Bine? îi zice.

Bunicul priveşte pieziş spre ierbăraia aceea aburindă. Dacă e mulţumit, o atacă îndată, iar între gură şi mîncare i se mişcă doar mîna, solemn. Dacă nu, îşi ridică faţa spre mama.

Acum o ridică.

— Cum? zice mama. Nu ţi se pare destul?

Dar bunicul vrea să spună altceva. Cu un deget arată farfuria oaspetelui nostru, Faţă-de-Fum.

— Se îngrijeşte de dumneavoastră, face mama.

— Iar eu îi sînt recunoscător, zice Faţă-de-Fum. Îi sînt recunoscător.

— Chiar vreţi? face mama. Stomacul nostru refuză s-o primească. Vreo două luni am reuşit. Pe urmă a trebuit să ne lăsăm. Şi la asta trebuie să fii tot un om ca el, ca să mănînci în fiecare zi cicoare fără ulei şi să nu ţi se facă lehamite. . .

https://biblioteca-digitala.ro

E gata să încheie: Ca un elefant. O văd după buzele ei. Dar Faţă-de-Fum o-ntrerupe mai înainte.

— Şi eu sînt, desigur la micimea mea, un om de felul acesta, zice.

— Aţi putea mînca, îi zice mama, în fiecare zi toată cicoarea fără ulei pe care-o mănîncă el?

— Am zis, la micimea mea, spune Faţă-de-Fum. Am zis că şi eu sînt un om de felul acesta, desigur la micimea mea. . . Şi eu, zice şi rîde, îmi mănînc cicoarea în fiecare zi. Şi mai că aş spune că voi toţi o mîncaţi în fiecare zi pe a voastră.

— Noi, de loc, zice mama. Vreo două luni am reuşit dar a trebuit să ne lăsăm. Acum ne punem doar cîte un polonic de zeamă în farfurie.

— Spre disperarea ţîncilor noştri, spune soţul meu.

— Spre a-şi păstra antrenamentul la mîncatul supei, spune mama.

— Şi asta ce e? zice Faţă-de-Fum. Nu e cicoarea de fiecare zi?

— Poate, zice mama.

Se gîndeşte şi adaogă: Eu nu spun că n-ar fi. . . Dar se gîndeşte şi la altele, care o fac de obicei să spună în încheiere că bunicul nostru era sau este un elefant; «ca un elefant ». O văd după felul cum i se mişcă buzele cu gîndul la « altele ». Şi mai notez că, de cînd este în casă vizitatorul cu faţa de fum, n-a spus-o încă niciodată. Dar iată că din nou faţa de fum îi întrerupe cursul gîndurilor.

— Aşa că eu, zice Faţă-de-Fum, am de patruzeci de ani cicoarea mea.

— De patruzeci de ani? spune mama.

— De cînd muncesc, spune Faţă-de-Fum. Am o scrumbie, spune şi rîde. Odinioară cu ulei şi în altimii ani fără ulei, exact ca şi verdeţurile domnului de aici.

— Scrumbia ar fi atunci, spune mama, cicoarea dumneavoastră?

— O am în fiecare zi la prînz, spune Faţă-de-Fum.

— Dar e o scrumbie ! exclamă mama. Dumnezeule ! o scrumbie e o scrumbie !

— O scrumbie nu e cicoare ! exclamă şi soţul mamei. Totuşi să precizăm, îi cere. Vreţi să spuneţi o scurmbie sărată?

— Da, răspunse Faţă-de-Fum. Sărată.

Răspunde foarte încet. Este intimidat.

— Oh, atunci. . . exclamă mama. Spunea că e făcut în acelaşi fel cu bunicul, şi poate mînca în fiecare zi scrumbii sărate ! Adaugă, privindu-l fix pe Faţă-de-Fum: E nevoie de curaj !

— Într-adevăr, zice soţul mamei. Trebuie să admiteţi că e nevoie de nişte curaj.

Între timp, în jurul mesei, aleargă cuvîntul: Scrumbie ! Scrumbie !

Şi Faţa se strînge-n umeri. Desigur, spune şi rîde. La micimea mea. Trebuie să admit că domnul de aici este altceva. . .

[s. . .]

XX

Îi spune mamei:

— Aţi observat cum fac elefanţii cînd nu eşti bun cu ei?

Sigur că mama a observat şi asta. Spune că bunicul renunţa atunci pur şi simplu să mai facă lucrul pe care tocmai îl făcea, ţinea botu-n jos vreo zece minute, apoi îşi relua treaba.

— Ah, zice oaspetele. Par să aibă un temperament melancolic, căci se agită atît de puţin şi fac atît de puţină zarvă. Însă înlăuntrul lor e o seninătate pe care nimic n-o poate tulbura cu adevărat.

Mama spune că tocmai din pricina asta, din pricina acestei seninătăţi, nu au niciodată nevoie să se agite şi să vorbească.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi oaspetele zice:

— Fiindcă această seninătate interioară le strecoară în fibre prospeţimea ei, mişcarea ei, şi, totodată, murmurul ei, de parcă ar fi acolo un pîrîu. Încheie spunînd că elefanţii sînt veseli: Da, da, sînt veseli!

Şi mama spune că îi fac să devină veseli şi pe ceilalţi, spune că în anii de aur ai bunicului i se părea că are casa plină de canari ce cîntau cînd bunicul venea şi se aşeza să-şi citească ziarul.

— Asta e veselia lor, zice oaspetele. Să răspîndească veselia. Nu fluieră, nu mişcă un deget, spre a ţi-o transmite, şi totuşi ţi-o transmit. E de ajuns să stai şi să-i observi.

Spune că de aceea visul său, încă de cînd era mic, fusese să se facă îmblînzitor.

— Îmblînzitor? I exclamă mama.

Poate că se află acum într-un moment prielnic pentru ceea ce avea de gînd să povestească. Ţîncii îşi ciulesc urechile. Este povestea lui?

Voia, deci, să se facă îmblînzitor. Ştiţi, zice. Cineva care să le vorbească şi căruia să-i vorbească şi ei. E atît de rar să vorbeşti în lumea asta. Niciodată nu poţi vorbi. Iar eu am vrut întotdeauna să pătrund taina şi s-o fac să vorbească.

— Asta numiţi îmblînzitor?

— Asta şi altele. Eram un copilaş cînd am văzut că nu se poate stabili o apropiere cu nimeni pe lume. Încercam, mă străduiam, dar nu reuşeam niciodată, şi atunci m-am gîndit că mai întîi trebuia să învăţ să-i îmblînzesc.

— În ce chip să-i îmblînziţi?

— Într-un chip sau altul. M-am gîndit şi la asta. Că existau mai multe chipuri şi că trebuia să aleg unul. Dar ştiam că, în general, îmblînzitorii cîntă la un instrument oarecare, şi am hotărît să-i îmblînzesc cîntînd şi eu la un instrument. Numai că rămînea să găsesc muzica.

— Aţi găsit muzica?

— Tocmai asta era cel mai greu. Putinţa de a îmblînzi stă în motivul muzical, ce trebuie să fie un motiv deosebit, nu primul care se nimereşte, iar a învăţa să îmblînzeşti nu înseamnă altceva decît a-l căuta. Aţi auzit despre îmblînzitorii de şerpi? Pentru şerpii cu clopoţei au un motiv, pentru cei cu ochelari alt motiv, pentru fiecare specie cîte unul, cred că ştiţi.

— Şi dumneavoastră pentru cine v-aţi apucat să-l căutaţi?

— Eu, pentru elefanţi. Adică, mai precis, nu ştiam. Dar m-am apucat să-l caut, trebuia să fie deosebit, trebuia să fie numai pentru o anumită specie, nu pentru alta, şi totuşi nu ştiam pentru care specie îl caut.

— Oh, atunci?

— Atunci am căutat. Eram un copilaş, îmi scoteam fluierul şi căutam. Şi eram un flăcău, mă duceam pe coclauri, mă aşezam pe o piatră, cîntam şi căutam.

— Aţi continuat să-l căutaţi şi cînd v-aţi căsătorit?

— Sigur. În casă cu soţia nu puteam. De altfel, îl căutam şi pentru ea. De îndată ce soţia adormea, mă duceam noaptea într-un loc pustiu, şi acolo încercam fluierul, căutam motivul.

— L-aţi căutat toată viaţa?

— Toată viaţa. Şi chiar şi în timp ce aşterneam bitumul pe stradă, cînd venea ora mesei, întîi mîncam în grabă, apoi mă duceam ceva mai la o parte ca să-l caut.

— Dar cum l-aţi putut găsi dacă îl căutaţi acolo unde nu era nimeni? Cei care îmblînzesc şerpii, îl caută cu şerpii în faţă. . .

— Asta nu înseamnă că trebuie să fie veşnic aşa. E de ajuns ca un om să se gîndească la felul cum sînt lucrurile, cum le-a văzut, şi poate căuta la fel de sigur, şi pînă la urmă găseşte.

https://biblioteca-digitala.ro

— Numai că dumneavoastră nu l-aţi găsit.

— Cum să nu? Într-o zi mi-a venit, şi am simţit imediat că el era. Însă voiam să fiu prudent. Am început să-l repet ca să nu-l uit.

— Şi l-aţi încercat asupra cuiva?

— Într-o bună zi l-aş fi încercat. Important era că-l găsisem. Din clipa aceea nu m-am gîndit decît să-l perfecţionez. Cum eram obişnuit să mă retrag în fiecare zi în singurătate, am continuat, cîteodată dimineaţa devreme, cîteodată spre seară şi acum este ca un diamant. Poate face minuni.

— Ce poveste ciudată ! zice mama. Şi este, îl întreabă, pentru a îmblînzii elefanţii?

Omul ia-n mînă paharul plin. Rîde şi îl goleşte. El singur spusese înainte că nu ştia pentru cine îşi căuta motivul. Iar cum îi răspunde mamei: Da, doamnă. Este pentru a îmblînzi elefanţii.

Te întrebi ce poate fi rîsul lui mărunt din clipa aceasta.

E tot acelaşi care a fost? Acelaşi rîs mărunt ce poate fi ironic şi uimit totodată, întrebător şi satisfăcut? Sau e amăgitor?

Apleacă sticla, caută în ea vin, şi varsă puţin tovarăşului său, puţin sieşi. Însă din nou nu bea, din nou îşi lasă mîna în jos, ţinînd-o pe gura paharului. Ca şi cum astfel, ar voi să-şi descînte vinul, într-un sens ori altul, înainte de a-l bea.

— Îi cunosc de destulă vreme, zice. Forţa şi blîndeţea lor, răbdarea şi curajul lor, şi seninătatea lor, şi veselia lor, şi totuşi nu ştiam.

— Ah ! ne spune. Nu înţelegeam de ce-mi plăcea atît de mult să stau cuminte lîngă un tovarăş de muncă, sau în tren, lîngă un călător, chiar lîngă cineva care nu vorbea, sau lîngă un băieţandru, sau lîngă un cerşetor. Şi era faptul că-mi place să stau lîngă un elefant.

XXI

Se adresează mamei: E un elefant cel despre care spuneţi? Îşi spune singur că da, fapt e că îi place să stea cu elefanţii, şi motivul pe care l-a pregătit toată viaţa, l-a pregătit pentru ei, pentru « domnul de aici », pentru elefanţi.

Apare şi cealaltă mînă. A căutat încă o dată în buzunarele interioare de la haină, şi de data asta scoate pe masă un fluier de trestie.

— Iată, zice.

Dar nu ca să ne arate fluierul. Încă nu a ajuns pînă acolo, şi rîsul lui mărunt e neschimbat.

— Sîntem atîtea, ne spune. Orice vreţi. Tigri şi căţei, purceluşi, pui. Sîntem munţi, sîntem fluvii, sîntem spiriduşi înalţi cît o ciupercă. Dar sîntem şi aceasta, şi doamna de faţă poate să depună mărturie. Şi Elefanţi. Şi nu contează dacă mari sau mici. Sîntem şi elefanţi.

Ridică mîna cu fluierul: Îl vedeţi?

Acum rîsul mărunt i se schimbă. Oh, şi cum i se schimbă ! E rîsul bucuriei pe care o au ţîncii cînd îşi arată jucăriile: Da, pentru cei la fel cu elefanţii, am găsit motivul.

Fluierul de trestie are găurile tivite cu metal, cu şapte sau mai multe inele din acelaşi metal, şi noi îl privim. E un fluier vechi, de culoare maro, şi ne vine să credem că oaspetele nostru îl are într-adevăr de cînd era un băieţel de şapte ani. E toată viaţa lui în fluierul acela?

Atîrnă de el un petec roşu.

— Ce lucru poate să facă? întreabă mama.

Rîsul mărunt al oaspetelui ştie multe. Ce lucru? zice el. Lucruri extraordinare.

https://biblioteca-digitala.ro

Persoana căreia-i cînt arată imediat dacă este un elefant sau nu. Şi arată cît este. Dacă este mult. Dacă este puţin. Oh ! exclamă. O să vedeţi !

A lăsat în jos mîna de pe gura paharului şi-a luat paharul.

— Vreţi să cîntaţi aici? întreabă mama.

— Domnului de aici, răspunde oaspetele. Încă puţin şi n-aş fi cîntat nimănui, şi totuşi, iată-mă. Soarbe o înghiţitură, se şterge pe buze şi ridică fluierul cu amîndouă mîinile spre a-l duce la gură.

— N-o se să petreacă nimic ciudat cu el? zice mama. E un om care ne împovărează şi aşa destul. N-aş vrea să ne împovăreze şi mai mult din cauza muzicii dumneavoastră.

Oaspetele zîmbeşte: Da de unde ! O să vă fie mai uşor !

— N-aş vrea să-i crească pofta.

— Nici cel mai mic pericol !

— Ori să-l lovească vreo paralizie, încît să trebuiască îngrijit la pat.

— Oh, mamă ! spunem noi.

— Ce ştiţi voi? ne spune mama. S-ar putea de pildă să-i vină chef de muzica asta în fiecare zi.

Şi noi spunem iar: Oh, mamă !

Oaspetele rîde, zice: O să vedeţi ! şi începe, a început.

XXII

Cîntă?

La început nu pare. Vedem că suflă, din trestie ies nişte gemete, şi atît. Dar faţa lui neagră e concentrată, şi rîsul mărunt din ochii lui devine încruntare. Ca şi noi bunicul îl priveşte şi doar atît, în timp ce şi-a împletit nodurile degetelor pe masă.

Trestia veche geme. Să fie ceea ce se cheamă acord?

Totuşi e trestie, e desiş de trestii: cum era tînără cu frunzele ei în desişul de trestii şi cum curgea apa pe lîngă ea aproape de nisipuri şi de mare, peste braţele de femei ce spălau, peste plesnetul de albituri clătite, şi cum se spărgea înlăuntrul ei.

Împreună cu scaunul, omul se trage puţin cîte puţin înapoi, suflînd într-una, acordînd. Nu ne mai priveşte de cînd a început şi de cînd nu ne priveşte nu mai are nici rîsul acela mărunt pe faţă.

Am spus că se încruntă. Acum ar trebui să spun că ochii îi sînt rătăciţi. Dar ţintesc undeva, tot mai jos. Se trage iar îndărăt, ba chiar ţîşneşte-n sus o clipă, împinge scaunul cu piciorul vreo doi paşi îndărăt, şi de aşează din nou, fără să fi încetat să sufle şi să privească-n jos.

Nu putem spune precis cum îi sînt ochii, fiindcă privesc din ce în ce mai jos. Sînt tulburi? Poate că sînt mai rău decîr tulburi: poate că sînt injectaţi. A vrut spaţiu în jurul lui, un cerc liber în jur, şi stă pe scaunul pe care îl ţine înclinat spre spate, cu cele două picioare din faţă în aer, în vreme ce picioarele lui aproape că au intrat cu unghii, cu ţinte, în duşumea.

O să ne dea motivul?

Privim cu toţii trestia, aşteptînd motivul care să fie altceva decît acest geamăt a ceea ce era într-un desiş de trestii, şi vedem că petecul roşu de la capăt nu mai atîrnă jalnic şi inert. S-a întins şi se înalţă. Chiar aşa: se înalţă. Primeşte în plin vîntul din găurile fluierului şi se ridică de parcă ar fi un steag ; aproape că flutură. Să fie semnul motivului care-a sosit?

Desigur, ceva este. Sunetul este plin, este desişul de trestii bătut de vînt, pe maluri de ape cu vîntul în ele, de-a lungul tuturor fluviilor, tuturor mărilor, pînă

https://biblioteca-digitala.ro

ce ajunge în Africa de-a lungul tuturor lacurilor. Este un desiş de trestii şi devine orgă: fiecare notă este subţire, ba chiar ţipătoare, plîngăreaţă, dar sunetul întreg e atît de adînc. Numai că, dintr-odată, încetează.

Era motivul şi se terminase?

Omul e asudat şi ochii îi privesc cruciş. Vine clătinîndu-se pînă la masă, şi caută paharul. Tovarăşul de băutură i-l întinde. Şi-acesta ar fi tot motivul? îi zice mama.

— Nu-i deloc rău, zicem noi.

— E un motiv ca oricare altul, spune mama.

Omul a băut, s-a şters pe faţă şi ceva din rîsul său mărunt îi revine pe chip, chiar şi în privirea aceea crucişe: Eu l-am cîntat numai pentru domnul de aici, ne spune. Numai el a putut să-l audă aşa cum este într-adevăr.

— Dar ce i-a făcut? întreabă mama. Se uită la bunicul. Nu văd nimic.

— Ah, nu? zice omul. N-aţi văzut?

Se uită şi el la bunicul, reflectează, şi reîncepe să sufle în fluierul său, rămînînd în picioare aşa cum se află şi fără să-l scape din ochi pe bunicul. De data aceasta steguleţul roşu se înalţă imediat; omul cîntă legănîndu-se puţin, poate clătinîndu-se puţin, schimbîndu-se într-una de pe un picior pe altul; şi motivul soseşte aproape îndată. Vreau să spun că trestia este îndată aşa cum era tînără în desişul de trestii, şi îndată desişul de trestii e lumea însăşi: îndată e orgă.

Ne uităm cu toţii la bunicul. Ce este de văzut la el? Are capul plecat ca atunci cînd şade în faţa uşii deschise spre păduri, şi mîinile cu degetele nici închise nici deschise se odihnesc pe masă. Nu e nimic de văzut la el. Ba chiar aş zice că doarme.

Dar omul îşi răsuceşte capul în timp ce cîntă, îşi răsuceşte în jos umărul, fruntea îi asudă şi răsuflarea lui se răsuceşte înăuntrul fluierului şi face să se răsucească-n sus steguleţul ce fîlfîie roşu. Nu este deloc sigur pe picioare. Se clatină în faţă ca şi cum ar trebui să se prăbuşească peste masă, se leagănă înapoi şi înainte, i se-ndoaie genunchii, apoi, cu o zvîcnire dureroasă, se redresează făcînd să zvîcnească într-un ţipăt, sunetul fluierului.

Parcă ne-ar face semn. Cu capul, şi cu fluierul însuşi, cu coatele. . .

Ne face semn.

Vrea să-l privim pe bunicul.. Îl privim. Nu te pierde cu firea, omuleţule. Îl privim, îl privim. . .

Dar ce e? Bunicul bate cu degetele-n masă. Dumnezeule! Bate ritmic! De cîtă vreme? Doar îl priveam. Bunicul bate toba pe masă cu degetele pe care le socoteam împietrite, şi marchează prin bătăi ritmul fluierului.

XXIII

— Ah! zice mama.

Motivul încetează, şi omuleţul se aşează pe scaun, zgribulit.

— Asta-i tot? spune mama.

Dar omuleţul nu aude ce-i spune, îşi caută paharul cu o privire rătăcită, cu mîini bezmetice, şi din nou tovarăşul de băututǎ este cel ce i-l pune în mînă, şi el bea cu sorbituri mici, asudat, gîfîind.

— Mamă! îi spunem mamei.

— Dacă asta-i tot, nu e deloc mult, ne spune mama.

Omuleţul bea încă o înghiţitură, are ochii închişi în timp ce soarbe, dar aşează paharul cu grijă şi îi deschide. Îi deschide şi au în ei acelaşi rîs mărunt: Ştiţi, ne povesteşte.

— Eu, de cîţiva ani, sînt cam bolnav. Am fost cam dintotdeauna, şi de cîţiva ani sînt ceva mai mult. Se spune că e TBC. Ar trebui să intru în spital, şi poate mă

https://biblioteca-digitala.ro

duc, poate nu. În orice caz de petrecut am petrecut acum cu dumneavoastră, am spus ce voiam să spun, mi-am cîntat motivul domnului de aici, şi pentru toate vă mulţumesc sincer. Mulţumesc copii, mulţumesc domnilor şi doamnelor, mulţumesc doamnă.

— Pentru nimic, spune mama. Dar de ce vreţi să plecaţi?

Toţi murmurăm ceva alături de ea, dar împotriva ei: De ce te porţi aşa de urît cu el?

Şi soţul ei apucă, peste masă, braţul tovarăşului său de băutură: Nu, îi spune.

Mama ne măsoară cu privirea pe cei care murmurăm mai tare. Eu? exclamă. Cum asta?

— Cum asta? spune ca un ecou omuleţul. Acesta e cuvîntul. Cum asta? Eu vă datorez dumneavoastră mai mult ca oricui, şi vă mulţumesc mai mult ca tuturor, fireşte lăsîndu-l la o parte pe domnul de-aici. De altfel n-am spus că plec, deşi peste o clipă va trebui s-o spun.

— Acum, povesteşte, vedeţi pe faţa mea că am muncit pînă la capăt, şi chiar dacă mă duc sau nu la spital, nu înseamnă că o să am prea mult timp de stat pe un scaun.

— Numai că nu moartea e cea care vine, cum zice lumea. Noi sîntem cei care ne ducem. Cînd am găsit puţinul pe care îl putem găsi, s-a terminat. Nu mai există nimic care să ne spună ceva. Bem încă vin, dar nu mai căutăm nimic în el şi nu ne mai spune nimic. Nimic nu ne mai spune nimic. Aerul pe care-l respirăm, nu ne mai spune nimic. Odihna nopţii nu ne mai spune nimic. Adică nu mai întreprindem nimic şi, oricare ar fi vîrsta noastră, ne putem socoti deja morţi. Altfel sîntem nu numai morţi ci şi idioţi.

— Şi nu e bine că este aşa? îl întrerupe mama.

Oaspetele nostru rămîne aiurit: Ce anume? întreabă.

— Ce spuneaţi, îi răspunde mama. Că un om trebuie să muncească pînă la capăt, şi cînd isprăveşte cu munca să isprăvească şi cu viaţa.

— Eu n-am spus asta, observă oaspetele. Uneori asta poate să fie bine, alteori poate să nu fie. . .

— Cum nu? exclamă mama. Nu e o greutate pentru nimeni, nu mănîncă pe spinarea nimănui, şi n-are nevoie de altul ca să-l dezbrace şi să-l îmbrace.

Oaspetele-l priveşte pe bunicul. A făcut şi un gest ca pentru a opri, peste masă, cuvintele mamei înainte de a ajunge la bunicul: Ce ştim noi cînd un om e o greutate şi cînd nu? Un om poate fi singurul care aduce hrana în casă, şi să fie, cu toate acestea, o greutate. În timp ce un copil nu e niciodată o greutate, de pildă. Nu putem judeca după astfel de lucruri.

— Şi totuşi, insistă mama, ceea ce spuneaţi era un lucru bun. Şi-l priveşte direct pe bunicul, în vreme ce vorbeşte: Puteţi fi mulţumit că nu aveţi mult timp să şedeţi, pot să vă asigur din partea fiicelor dumneavoastră. . .

Oaspetele nostru priveşte de la mama la bunicul, apoi de la bunicul la mama, şi din nou de la mama la bunicul.

— Dar eu n-am spus niciodată un asemenea lucru, răspunde. Vă voi spune chiar, adaugă, că eram un om tare mîhnit cînd am intrat aici azi dimineaţă, şi că am intrat tocmai pentru că eram mîhnit. Mi-era frig, povesteşte, mi-era rău, mă gîndeam că zilele îmi sînt numărate, şi totuşi nu mă gîndeam că s-a isprăvit. Încă nu eram sigur c-am găsit. . .

— Dar motivul era găsit, îi spune mama.

— Asta da, mai de mult, zice oaspetele. Dar pentru cine era? Încă nu ştiam pentru cine-l găsisem. . .

https://biblioteca-digitala.ro

— În sfîrşit, zice mama. Aţi declarat că sînteţi mulţumit fiindcă aţi muncit pînă la capăt, şi acum vreţi să susţineţi contrariul.
— Nu susţin contrariul, spune oaspetele. Aş fi chiar mulţumit dacă nu mi-ar mai rămîne nici timp să-mi curăţ faţa de negreala muncii. . . Ce spun eu este că ştim cînd sîntem morţi, şi că atunci trebuie să fim gata. Asta voiam să spun.

XXIV

— Mda ! zice mama.
Reflectează. Reflectînd priveşte spre bunic, apoi spre soţul ei beat, în sfîrşit vine cu o-ntrebare.
— Dar elefanţii. . . Mor sau nu mor?
— Oh ! exclamă oaspetele.
Rîzînd mărunt, se înalţă spre punctul în care devine uimit şi blînd. A spus că visul lui era să se facă îmblînzitor. Oare n-a vrut să spună, mai degrabă, că era să facă o meserie în care să poată deveni uimit şi blînd?
— Aţi vrea să nu moară? exclamă.
— Nu ştiu, zice mama. Sigur că atunci cînd sînt tineri, se grăbeşte să adauge, muncesc tare mult ! E chiar drept ca pe urmă să stea îndelung fără a face nimic.
Dar faţa ei tăgăduieşte că ar fi chiar aşa de drept. Are faţa înegurată ; înrăită de tot ce rumegă în ea din cele auzite : Aşa dar? întreabă. Şi faţa ei întreabă din nou dacă mor sau nu mor : Doar vă pricepeţi, nu?
Oaspetele zice că se pricepe.
— Aşa dar ştiţi cam la ce vîrstă medie ajung.
Vorbesc şi ceilalţi, fetele, fratele meu, Euclide. . .
— N-o duc prea mult.
— Nici un ierbivor n-o duce prea mult.
— Cred că, în general, mor cam la douăzeci şi cinci de ani.
— La douăzeci şi cinci de ani? zice mama. Ori la douzeci şi cinci de secole?
În fine, vorbeşte oaspetele din mijlocul rîsului mărunt în care s-a înălţat : Între toate animalele, ne povesteşte, elefantul este cel care moare cu cea mai multă înţelepciune. . . Vreau să spun că este cel mai înalt exemplu pe care ni-l dă natura despre felul cum cineva poate şti că e deja mort, în loc să fie fără a şti.
Atinge braţul bunicului. Şi e ciudat din partea lui, într-o asemenea discuţie. Dar este înălţat sus de tot, prins în vraja blîndeţei, suav.
— Mă ascultaţi? îi spune. E o minune felul în care mor. Cum îşi dau seama că nu mai pot întreprinde nimic şi că au devenit o greutate, o taie scurt : se consideră morţi, şi mor.
Îi povesteşte asta bunicului, inspirat, cu ardoare. Şi totuşi înainte nu voia să ajungă la bunic cuvintele mamei ; prin cuvintele lui le da o altă semnificaţie ; şi parcă ar fi încercat să le oprească prin gesturi, peste masă. De ce acum o spune el însuşi bunicului şi cu atîta entuziasm.?
— Şi ar trebui să vedeţi cu cîtă precizie îşi aleg momentul exact în care devin o greutate. Îşi dau seama pe loc.
Bunicul îl ascultă? Nu prea ar da semne, în afară de faptul că are faţa întoarsă spre el. Dar poate fi un fapt întîmplător. Nimic nu se mişcă în barba lui, capul este plecat ca şi cum ar dormi, şi mîinile nu reflectă nici măcar prin vinele groase ce le brăzdează, presiunea pe care i-o face oaspetele pe braţ.
— În toată Africa, nici cînd, continuă oaspetele, nu s-a văzut pe poteci sau prin păduri un elefant mort. Dar nici nu se poate spune că îşi îngroapă morţii. Au cimi-

https://biblioteca-digitala.ro

tire tainice, necunoscute lor înşile cît timp sînt vii, şi-acolo se îndreaptă bătrînii elefanţi cînd cred că trebuie să moară. Înţelegeţi?

Oaspetele tace o clipă. Dar nu fiindcă vrea un răspuns. I se pare că a spus un lucru atît de extraordinar încît nu putem rupe tăcerea.

Noi îl privim într-una pe bunic. Îl ascultă? Şi înţelege, dacă îl ascultă?

În orice caz, mama sparge tăcerea oaspetelui: Şi-atunci ce fac? întreabă. Îşi iau viaţa?

Oaspetele se pune pe rîs: Nu este nici o violenţă, îi răspunde. Pornesc la drum, ajung la locul acela, se-ntind jos şi aşteaptă să moară. Nimic altceva.

— Dar dacă umblă, sînt încă în putere, zice mama.

—Se-nţelege că mai au încă forţă, spune oaspetele şi rîde. Şi mai notaţi că nu ştiu să precizeze unde e locul. Trebuie să-l caute. Trebuie să umble zile şi zile-n şir.

—Atunci ar putea să rămînă cu ceilalţi şi să mai trăiască puţin, zice mama.

— În ce scop? spune oaspetele şi rîde. Ca să fie încă puţin o greutate pentru ceilalţi şi apoi să moară ca nişte cîini la marginea drumului?

— Mde ! zice mama.

— Aceasta este înţelepciunea lor, spune oaspetele. A înţelege la un moment dat că nu le mai rămîne altă forţă decît cea necesară pentru a ajunge la locul unde să se întindă jos.

— De, nu ştiu, zice mama.

XXV

Pe urmă, mama adresează oaspetelui o serie întreagă de întrebări.

A călătorit mult?

Oaspetele nu a călătorit mult.

A fost vînător numai într-un singur loc?

Oaspetele nu a fost vînător în nici un loc.

Şi atunci ce-a fost? Neguţător de fildeş?

Nu, zice oaspetele. Niciodată n-a fost neguţător de fildeş.

— Atunci în ce fel, întreabă mama, aţi aflat toate acestea despre elefanţi?

Oaspetele începe iar să povestească: Să vedeţi, zice.

Şi e încîntat că este pentru încă o clipă omul care dorise atît de mult să fie, o dată în viaţă, să vorbească despre el însuşi, cu ascultători împrejur, cărora să le ţină un discurs plin de lucruri din propria sa viaţă.

— În satul meu, ne povesteşte, e o stîncă mare ce se vede de la ferestre, tocmai în fundul cîmpiei goale. Se află pe linia colinelor, culmea cea mai înaltă dintre ele, şi, de la ferestre, profilul ei se distinge clar, de la mulţi chilometri depărtare, ca şi cum ar avea urechile sălbatice şi trompa pe care se spune că o au elefanţii. Tocmai de aceea este numită Elefantul şi, de departe, este mare cum se crede că sînt elefanţii, iar de aproape încă şi mai mult, ca un colos de piatră şi de elefant.

— La început doar îl vedeam, şi mă gîndeam la aceste animale şi la calităţile lor după ceea ce puteam vedea din piatra noastră, stînd în prispa casei. Pe urmă am luat-o peste cîmp şi am mers pînă la colinele unde este *el* în picioare, pînă sub *el*, şi m-am gîndit la animalele acestea stînd sub *el*. Mă căţăram cît mai sus pe şoldul lui, şi-l băteam cu mîna pe coapsă ori îl mîngîiam ca şi cum aş fi fost un băieţandru iar el ar fi fost de adevărat, cu calităţile pe care le au animalele acestea, cu marea lor forţă şi cu blîndeţea lor, cu umilinţa, răbdarea, curajul şi veselia, da, cu veselia lor, chiar aşa am spus, care sînt aşa de nobile la aceste animale.

Ani îndelungaţi am făcut asta, pînă în ziua cînd am plecat din sat, şi acum pot spune că ştiu tot despre ei.

https://biblioteca-digitala.ro

— Despre elefanţi? întreabă mama.

— Despre calităţile pe care se crede că le au şi, astfel, despre ei înşişi. Mă gîndeam la asta tot timpul, şi învăţam cum erau, îi cunoşteam. Da, doamnă, aşa am aflat şi despre obiceiurile şi despre moartea lor.

— Dar i-aţi văzut după aceea în Africa, exclamă mama.

— N-am fost niciodată în Africa, domnă, răspunde oaspetele.

— Şi nu i-aţi văzut niciodată într-o menajerie, la un circ, sau la o grădină zoologică? întreabă mama.

— N-am fost niciodată în asemenea locuri, răspunde oaspetele.

— Dumnezeule! exclamă mama. Dar asta e curată neruşinare, exclamă. Vă daţi seama?! E curată neruşinare.

XXVI

Omuleţului, deşi tot mai rîde, au început să-i clănţăne dinţii.

Voia să-şi mai toarne vin, şi a găsit sticla goală, şi-a tras mîinile de pe masă, le-a vîrît în buzunare. Stă zgribulit, cu umerii săi mici ridicaţi, şi totuşi rîde, privindu-l cînd pe bunicul cînd pe tovarăşul avut astăzi la vin, cînd pe mama, îi priveşte cu rîsul lui mărunt şi clănţănindu-i dinţii: Desigur, am vorbit prea mult, zice. Şi ştiţi. La mine în sat se spune că atunci cînd cineva vorbeşte prea mult odată, fără să-i stea în fire, înseamnă că-i pe moarte. . .

Mama îl întrerupe: Doar n-aţi vrea să cred că nu vă stă în fire!

Omuleţul cu faţa de fum se zgribuleşte şi mai tare. De a vorbi prea mult? spune, şi dinţii îi clănţăne. Cum vreţi. Eu aş vrea să cred că o să mă scuzaţi şi că o să vă gîndiţi, totuşi, că dumneavoastră înşivă mi-aţi dat voie. Şi desigur domnul de-aici!

Tace, cu dinţii clănţănindu-i, se ridică în picioare, dar se clatină, se aşează la loc, şi din nou se ridică în picioare: Poate că are dreptate lumea care mănîncă, zice, cînd vrea ca lumea care nu mănîncă să nu bea deloc, şi ne numeşte beţivi. Are un fel foarte prompt de a numi discursuri ca ale mele, spălîndu-se pe mîini. Discursuri de beţiv. Nu se spune aşa? zice şi îi clănţăne dinţii. Spune-ţi la fel, şi spălaţi-vă pe mîini.

— Nu, geme tovarăşul de băutură.

Îşi înalţă faţa de pe masă ca dintr-o ceaţă în care se încurcă, şi parcă ar da la o parte pînze de păianjeni, cu mişcările vagi ale mîinilor. Geme din somnul vinului: Nu, frate.

Însă mîinile se opresc, îşi ascunde faţa-n ele şi din nou e absent la ceea ce i se întîmplă tovarăşului său, printre noi; nu mai spune nimic.

Tovarăşul său, Faţă-de Fum, a făcut cîţiva paşi, şovăind.

S-a îndreptat spre uşa bucătăriei noastre, închisă acum spre păduri. Se loveşte de scaunul pe care şade, toată ziua, bunicul, cînd nu este la masă, şi se aşează ghemuit, ţinîndu-se cu mîinile de pîntece.

— Nu-mi mai lipseşte decît să vorbesc, spune, aşa cum îi fac să vorbească pe beţivi în filme, spune şi îi clănţăne dinţii. Dar aş vrea să nu mă reţineţi. V-am mulţumit deja, v-am salutat şi trebuie într-adevăr să mă duc.

Vorbeşte cu faţa întoarsă spre noi, apoi o înalţă spre mama care l-a urmat: Cu adevărat! adaugă, şi îi clănţăne dinţii.

De lîngă masă, tovarăşul de vin printr-un geamăt slab încearcă să-l mai cheme. Dar nu se poate smulge din ceaţa plaselor de păianjeni care e somnul vinului său. Nu geme nici măcar un « nu ». Geme « nnn! « El e singurul din familia noastră, ce ar vrea să-l reţină.

https://biblioteca-digitala.ro

Urmîndu-l, mama are pe braț pătura de călcat, ca și cum ar avea de gînd să-l acopere cu ea. Ar avea de gînd să-l lase să se odihnească puțin în pat. Dar asta e tot, și nu-i spune să se oprească, cum nu i-o spune niciunul din noi cu excepția tovarășului său de o sticlă și jumătate. Care e teama noastră? Că am îmbătat un necunoscut la noi acasă, și că o să vomite la noi acasă? Sau că o să moară în casa noastră?

— N-am numai TBC, spune el, și rîsul nu i-a pierit cpmplet de pe față, chiar acum cînd o înalță spre mama. Numai TBC-ul îi lovește pe oameni? Sînt multe boli. Și eu poate mai am și altele. Poate am cancer.

Vorbește despre asta încet de tot, aproape numai pentru mama, mărturisindu-i un lucru care să o decidă să-i dea drumul chiar pe ascuns de ceilalți. Însă nouă tuturor ne e teamă doar că nu o s-o facă destul de repede. N-am vrea să-i vedem vomitatul său altceva pe dușumeaua băcătăriei noastre între scaunul bunicului și păduri. Așa că mama se duce în tăcere și îi deschide ușa.

— De, îi zice.

Și Fața se scoală în picioare, merge drept pînă la prag, îl trece.

Se-ntoarce de acolo, să ne facă tuturor un semn de salut, ca în zilele cînd trecea în picioare pe tractorul compresorului. Ne face și cu ochiul?

Mama se duce-n prag pentru a privi după el: De! repetă. Și strigă după el: Mai treceți pe la noi dacă vă e în drum.

XXVII

Trece o zi, vine alta, cheful l-a făcut trist pe soțul mamei, iar bunicul este ca întotdeauna, așezat pe scaun înaintea pădurilor, cu vechiul baston între picioare.

E totuși ceva nou între mama și soțul mamei: stau mai mult împreună, el o însoțește pe mama cînd se duce după cicoare, nu se mai ceartă aproape deloc și schimbă lungi ochiade. Asta a venit odată cu tristețea lui după chef. Dar e într-adevăr ceva nou?

I-am mai văzut și altădată de acord între ei în felul acesta, ea, mare în jurul lui, ca o mamă pe care numai el, din toți, poate s-o facă bună și duioasă, și el mărunt, cu fața mică, amestecat mereu în trebăluitul ei de femeie prin casă.

Sînt perioadele în care el vrea să repare orice lucru stricat din locuință; și se pricepe s-o facă fără nici o unealtă, să repare robinete, lighene, întrerupătoare etcaetera, la modul perfect, ori să ne dea iarăși curentul electric întrerupt de omul de la Edison. De fapt, meșteritul său prin casă este primul semn că el și mama sînt în pasă bună: loviturile de ciocan, zgomotul fierului care scrîșnește. Slavă Domnului! spunem, Sînt în pasă bună!

Și-atunci de ce ne uimește întotdeauna? De ce ni se pare de fiecare dată ceva nou?

Despre mama noi nu gîndim decît cu propriile ei cuvinte: ceea ce ne povestește despre felul cum era bunicul. Fără îndoială că spun mult și despre felul în care este ea. Și totuși s-a căsătorit cu «blondinul».

De ce s-a căsătorit cu el? De ce și-a luat în patul ei mare un om ca el?

Și nu e prima dată. Prima căsătorie a făcut-o tot cu un «blondin». Și tatăl meu era un asemenea om: mărunt, cu fața mică; și noi păstrăm o urmă, mai ales sora mea.

De data acesta, însă, sînt în pasă bună fără ca să răsune casa de ciocănituri. E un soț trist ce i se-nvîrte toată ziua printre picioare. Iar ea e o soție care-l îngăduie tăcută, de parcă ar încerca să fie și ea tristă. De aceea nu greșim total dacă in se pare ceva nou.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar cu adevărat nou este ceea ce i se întîmplă bunicului.

Stă în fața ușii deschise spre păduri toată ziua, la fel ca înainte, și totuși nu e zi în care, dimineața ori după amiaza, să nu înceapă a vorbi. Erau doi ani de cînd nu mai scosese o vorbă. Uitasem cum era vorba lui de bătrîn. Și acum iată noutatea.

În bucătărie se aude o rostogolire aspră de pietre într-un gîtlej, și este bunicul care vorbește, cu glasul răgușit al pietrelor într-un aspru gîtlej.

Despre ce?

Ce vrea?

O aflăm de la mama ce-a dat fuga la el să le primească și să-i răspundă.

— Cum spunea? a strigat mama. Cine să spună?

Pe urmă a repetat: Ah ! Cum spunea omulețul cu fluierul?

Repetă și strigă: Cum spunea ce?

Strigă repetînd: Ah ! Despre elefanți !

I-a strigat cîteva lucruri spuse de omuleț despre elefanți. Însă bunicul a bătut cu bastonul în podea. Nu asta-l interesează. Altceva a spus omul. Mama i-a strigat și alte lucruri pe care le-a spus omul; iar bunicul a agitat bastonul, a bătut cu el în podea.

Nu asta, nu asta. Vorbește cu o rostogolire mai pronunțată de pietre prin gîtlejul aspru, cu o seacă și dureroasă prăvălire peste rîpe în jos.

Ah ! a strigat mama. Ce spunea despre moartea lor?

Soțul mamei s-a dus în spatele ei: Sigur că da, ce spunea despre asta.

Stă de cealaltă parte a bunicului, și bunicul și-a îndepărtat fața de lîngă el. Bunicul nu vrea să știe de prezența lui, nu vrea să știe niciodată că el vorbește, nu vrea să știe niciodată că el există.

S-a răsucit mai încoace, spre mama, dar nu o aude pe mama strigîndu-i soțului ca atunci cînd nu sînt în pasă bună: Pleacă de-acolo, tu ! Acuma mama și soțul ei au schimbat o lungă privire. Vrea să i-o repeți, a spus soțul mamei.

Iar bunicul, deși pe trei sferturi întors de la el, n-a mai agitat bastonul.

Asta vrea. Repetă-i ! a spus soțul mamei

XXIII

Acum cînd fratele meu Euclide se întoarce sîmbătă seara, aducînd cîștigul pe săptămîna aceea, se vorbește mai mult, în jurul șorțului mamei, despre lucrurile ce s-ar putea cumpăra dacă n-ar trebui cumpărată atîta pîine.

Ca de obicei fetele sînt cele ce încep, și îi dau înainte, și spun tot, dar acum mama nu le mai oprește ca odinioară, le ascultă lăsîndu-le să spună tot. Astfel se vorbește despre cum s-ar putea trăi mai bine dacă n-ar fi bunicul. Oh, Doamne ! Ar fi un chilogram și jumătate de pîine mai puțin de cumpărat în fiecare zi ! Oh, Doamne ar fi să nu mai cumperi de la bursa neagră ! Ar fi o sută nouăzeci de lire de cheltuit pe altceva în fiecare zi !

Vă dați seama oameni buni?

Să ai uneori carne, duminica ! Ori să ai, într-o vineri, pește uscat ! Să ai, într-o seară, fasole ! Să ai scrumbii ! Vă dați seama oameni buni? Cu cincizeci de lire cumperi o sută de grame de scrumbie. . .

Aici toți se întorc să privească trupul masiv al bunicului, și dinspre el vine o rostogolire de pietre, în jos, peste văile aspre. Este seară, e toamnă. Ușa bucătăriei este închisă spre păduri, dar e cu geamuri; și ai în ochi negura încîlcită a arborilor de pe drumurile adînci de afară, în spatele geamurilor: Ce este? întreabă mama.

https://biblioteca-digitala.ro

S-a dus la bunicul.

Soţul păşeşte în urma ei, se apropie să audă şi el: Ştii bine, îi spune. Vrea să ştie ce spunea omul acela despre elefanţi.

Mama se apleacă spre bunicul: Ce spunea despre elefanţi? îl întreabă.

Bunicul, spune că da, că asta vrea să ştie.

Şi mama îl întreabă: Despre cît sînt de puternici şi blînzi totodată?

Bunicul agită bastonul. Nu despre asta, ce Dumnezeu!

— Doar ştii ce vrea, spune soţul mamei.

Se duce de cealaltă parte a bunicului, de unde o poate privi în faţă, şi bunicul dă semn că ar vrea să-şi îndepărteze capul. L-a îndepărtat prima oară, a doua oară mai puţin, a treia deloc. Face o mişcare uşoară, ca şi cum l-ar îndepărta, dar acum stă să-l asculte şi pe el.

— Ce spunea despre moartea lor? întreabă mama.

Asta vrea bunicul. Ce spunea? Şi mama începe: Că sînt foarte înţelepţi.

Soţul o îndeamnă printr-un semn al mîinii. N-ajunge să-i spui bunicului că sînt înţelepţi.

— Pricep îndată cînd nu mai sînt în putere, continuă mama.

Ezită, ar putea spune totul în două vorbe, dar se opreşte mereu. De aceea soţul ei poate adăuga: Cînd devin o greutate pentru ceilalţi.

Atunci mama se hotărăşte: Da, o pricep cu puţin mai înainte. Şi nu mai aşteaptă să li se ducă toată puterea, îşi înalţă trompa, scot ultimul strigăt, cel de adio, şi o pornesc la drum.

Bunicul îşi ridică greutatea frunţii. Ah! aşa deci? Şi aşteaptă restul.

— Poate că este, zice soţul mamei, doar o problemă de mîndrie.

Vorbeşte ca şi cînd ar fi un lucru ce trebuie discutat şi îi stă pe inimă să-şi explice motivele, să le descopere pentru el şi pentru ceilalţi.

— Nu? zice nesigur. Nu vor să dea spectacole jalnice despre ei înşişi. Sînt animale mult prea impunătoare ca să-şi poată permite să stea printre picioarele celorlalţi, după ce şi-au pierdut strălucirea părului, elasticitatea şi aşa mai departe. Cine nu le-ar respecta? Dar nu vor. Nu e mîndrie? Sigur că este şi sensibilitate în mîndria lor. Simt ce trebuie să li se întîmple, se-ntind pe jos, şi hotărăsc să moară.

În tristeţea lui din aceste zile, soţul mamei nu e vorbăreţ decît în momentul cînd bunicul vrea să ştie ce spunea omuleţul acela despre elefanţi. Dar este foarte serios în vorbăria lui. Spune lucruri la care parcă s-ar fi gîndit în tot restul zilei, în timp ce era mut şi trist; în orice caz, nu primele care îi vin în minte; şi le repetă de fiecare dată, sînt aproape întotdeauna aceleaşi.

Nici mama, de altfel, nu-i răspunde cu mult diferit, bunicului. Şi ea, de fiecare dată, se repetă. Şi cum ar putea să nu se repete?

Subiectul nu se schimbă. Scena, idem; nu se schimbă. Bunicul nu schimbă nici el ordinea întrebărilor; cele mute şi cele vorbite. Tot ce se-ntîmplă e prestabilit de ambele părţi. Din partea lui, bunicul are ceea ce vrea; din partea lor, mama şi soţul ei, au acelaşi lucru de la el; ceea ce vor de la el.

— Se-ntind pe jos? spune mama. A spus că mai întîi pornesc la drum, şi umblă ca să ajungă la locul unde se întind, zile şi zile întregi, şi chiar luni.

Bunicul este extrem de atent. Din spatele lui, noi o vedem după felul cum e numai urechi.

— Exact, zice soţul mamei. Şi asta-i încă o dovadă că nu vor spectacole jalnice, nici să dea, nici să aibă parte de ele. Nu vor schelete jalnice pe drumurile lor.

În punctul acesta, bunicul vorbeşte iar. Cum? Cum?

— Nu le place, îi explică mama, să aibă morţi pe drumuri.

https://biblioteca-digitala.ro

— Trebuia să spui, o corectează soțul, că nu vor să fie ajutați cînd e să moară. Le place să moară neștiuți, decît, firește, de ceilalți morți.

— Și pentru asta au locuri tainice, continuă mama, unde se duc înainte de a fi prea tîrziu. Ca să dispară din ochii celor vii, înainte de a fi prea tîrziu, și să aștepte întinși acolo ca să devină morți.

Acesta e punctul în care bunicul vorbește pentru ultima dată. Întreabă cum este posibil să se întindă ca niște morți înainte de a fi morți.

Așa a spus el, îi răspunde mama. Eu îți repet ce-a spus el.

Atunci bunicul își pleacă iar fruntea.

— Asta e extraordinar la ei, îi zice soțul mamei.

Dar i-a venit prea aproape, și bunicul își trage, cu dispreț, capul.

XXIX

Într-o bună zi, să mănînci pîine muiată în apa unei cișmele devine dintr-odată nu numai un lucru greu. Devine o pedeapsă eternă, o condamnare în eternitate.

Și pe urmă faptul că mesteci și înghiți, îți dă o stranie senzație de greață. În ceasurile lungi cînd nu mesteci, ai amețeli. Ai un gol înăuntru, și gustul pîinii care a fost sau care va fi la următoarea masă, urcă legănîndu-se în golul acela. Și atunci cum mai putem avea, la ora mesei, altfel de gust?

Sora mea izbucnește în plîns.

— Tu ! Ei, tu ! îi spune mama. O imită cum hohotește și se îneacă, Rușine ! îi zice.

Anna se ridică în picioare: Am ajuns la un punct în care trebuie să luăm o hotărîre.

Atît ea cît și Elvira vorbesc de țîncii noștri.

Am ajuns la un punct în care o fată se apucă de prostituție.

S-ar cuveni ca soțul mamei să spună: Să nu exagerăm. Dar el își pipăie fața, își suge obrajii. Și nu suflă, iar cuvîntul acela greu rămîne în mijlocul nostru.

Oh ! geme sora mea. Aici vreți să m-aduceți?

Nimeni nu spune, i se răspunde, că trebuie s-o facă ea.

— Atunci despre cine vorbiți? geme sora mea. Spune că Elvira și Anna doar nu vorbesc despre ele. Au bărbați care nu le-ar lăsa s-o facă. Deci tot despre ea vorbesc.

Dar mama face un pas înainte.

— Dacă în casa asta cineva va trebui să se apuce de prostituție, zice, atunci prima voi fi eu.

— Eh? spune soțul.

Face și el un pas înainte și nu pentru a-și suge obrajii. Pentru a vorbi. Nu are și ea ca Elvira și Anna, un bărbat care nu o va lăsa s-o facă?

Întrebarea stăruie îndelung în privirea pornită de la el și trecînd acum de la unul la altul. La urmă, ajunge deasupra bunicului ; toți îi privim spinarea, ceafa, și iată că se aude rostogolirea pietrelor din glasul său.

— Vrei să știi, îi strigă mama, ce spunea cutăriță acela despre elefanți ?

Amîndoi încep iarăși povestea despre felul cum mor elefanții, ea de o parte și el de cealaltă, cînd sosește fratele meu, Euclide.

Se lăsase întunericul doar cu puțin înainte de întoarcerea sa. Lumina din bucătărie nu e încă aprinsă și fratele meu o aprinde chiar el. Are un petec de ziar în mînă.

— Îl știți pe bătrînelul acela, ne spune.

— Omul care-a fost la noi săptămîna trecută?

https://biblioteca-digitala.ro

— Bătrînelul cu fluierul ?

— Omuleţul acela cu elefanţii ?

Mama se îndepărtează de lîngă bunicul, soţul ei se spropie de asemenea.

— Da el, ne spune fratele meu, Euclide.

— Ce i s-a-ntîmplat ?

Bunicul nu protestează că a fost părăsit la mijlocul povestirii. Aşteaptă, arătîndu-ne spinarea lui masivă, însă e numai urechi la ceea ce spunem.

— A murit, zice fratele meu, Euclide.

— A murit ?

Fratele meu ne citeşte din petecul de ziar că un om aşa şi pe dincolo a fost găsit mort în faţa gardului de la spital, în dimineaţa următoare.

— Cum următoare ? întreabă mama.

— Care a urmat după ce-a fost la noi, răspunde fratele meu Euclide.

— Şi spune asta-n ziar ? întreabă mama.

— Nu spune asta, zice fratele meu, Euclide.

Dar e un ziar la două zile după aceea şi spune « ieri dimineată ».

Ne povesteşte că ziarul era atîrnat într-un cui în closetul de la atelier, şi, uitîndu-se în el, a găsit din întîmplare ştirea aceea de două rînduri.

— Dar nimic nu spune că e vorba de el, observă mama.

— Nimic ? exclamă fratele meu.

— Spune că se numeşte aşa şi pe dincolo, continuă mama, numai că noi nu ştim cum se numea.

— Totuşi ştim că avea faţa neagră de fum, îi răspunde fratele meu, Euclide. Şi ziarul spune că omul pe care l-au găsit mort avea faţa neagră de fumul muncii sale, aşa spune.

— Vezi ? geme soţul mamei.

Geamătul sună a dojană pentru mama, la fel ca şi în ziua cînd gemea din adîncul vinului.

— Vezi ? repetă după cinci ori şase minute. Şi după alte cinci ori saşe : Vezi ?

În minutele lungi care trec între un geamăt şi altul, nimeni nu spune o vorbă.

Apoi cineva se duce la uşa bucătăriei, o deschide larg ; întunericul de afară este acum noaptea arborilor, a pădurilor, cuprinsă între cele două braţe de sunete ale oraşului invizibil de pe margini. O lună mică trece pe deasupra arborilor, crudă, şi semicercul oraşului are o limpezime difuză, de reverberaţie, fără ca, din pricina arborilor, să i se zărească luminile. Doar într-o parte, ceva roşu se-aprinde şi se stinge. Ştim că este semnaluld e la o rampă de descărcare şi încărcare a mărfurilor dar aici, între arbori, e ca un far pentru oameni în păduri, pentru aceia dintre oameni ce le străbat..

— Vezi ? geme din nou soţul mamei.

Mama s-a-ntors la bunicul şi-a reînceput să-i povestească despre ce voia : despre chipul cum a murit bătrînelul care cînta la fluier, de data aceasta ; nu despre chipul cum mor elefanţii.

XXX

Vin alte zile, vin alte nopţi şi vine o noapte în care ne trezeşte zgomotul cuiva ce deschide, înspre păduri, uşa bucătăriei.

Ne gîndim că mama s-a şi sculat. S-a.făcut deja ziuă ?

Însă mama se-ntreabă cine s-o fi sculat azi înaintea ei. Se scoală, îşi pune mantaua militară peste cămaşă, şi se duce la bucătărie.

https://biblioteca-digitala.ro

Uşa e larg deschisă, şi ultimele neguri lasă să se zărească piciorul ridicîndu-se lin din iarba pajiştii şi îndreptîndu-se spre potecile dintre arbori.

Mama aprinde lumina. Ce mai e şi asta? Se arată-n prag ca să strige, şi chiar strigă, însă nu prea tare, întîi Anna, pe urmă Elvira. Pe urmă nu mai strigă deloc şi tăcerea sa e lungă şi e ciudată. Şi nimeni nu-i răspunde.

Coborîm să vedem.

Ei bine?

Mama este în prag înfăşurată în mantaua ei de militar aliat, cu braţele încrucişate peste piept şi mîinile vîrîte la subţiori. Priveşte lung spre păduri, dar se-ntoarce. Ce nu înţeleg, ne spune, e cum a făcut să se scoale singur. Cum de s-a îmbrăcat singur.

— Cine? spunem noi.

Şi mama, printr-un semn al bărbiei, ni-l arată.

Este bunicul nostru de la Fréjus şi de la Simplon, cel care merge, în prima licărire a zorilor, spre potecile ce se deschid printre arbori, acolo, la capătul pajiştii. Este îmbrăcat cu pardesiul, încălţat, cu pălăria pe cap, şi în mînă ţine bastonul pe care se sprijină. Ca şi cum s-ar duce să ia loc pe scaunul său. Cu acelaşi pas măsurat, chiar dacă acum spinarea îi este mai dreaptă.

— Hei, bunicule! îl strigăm.

Dar mama ne opreşte să mai strigăm: Lăsaţi-l s-o facă!

Ce să facă?

Mama vorbeşte despre omul care a fost, despre toate construcţiile la care a fost, şi cum anume a fost, cum putea să ridice asta, cum putea s-o azvîrle pînă sus pe cealaltă, şi spune că era un elefant. Dumnezeule! Sigur că era! Ne ţine pe loc povestindu-ne istoria lui. Însă noi nu-l putem lăsa s-o facă, nu-l putem lăsa să plece.

— Nu e un elefant? zice mama.

Noi spunem că i se poate întîmpla o nenorocire. În pădure e podul de peste Lambro. E heleşteul. Şi îl strigăm din nou: Bunicule! Hei!

Atunci din pragul arborilor unde-a ajuns, bunicul se întoarce. În dreapta lui, pe cerul deja limpede, se aprinde ochiul roşu al semnalului. El ridică bastonul; ne salută vînturîndu-l prin aer, şi lumina roşie a semnalului se aprinde, se stinge.

— Şi noi sîntem tot elefanţi, ne spune mama.

Şi astfel nu ne lasă să alergăm după bunic pentru a-l aduce înapoi. Intră iar în bucătărie, noi intrăm împreună cu ea, şi, în lumina electrică tot mai pală în faţa limpezimii zorilor, chipul ei rîde.

— Nu pricepeţi o iotă, ne spune. Nici pomeneală să-nceapă acum noaptea. S-a terminat.

Ne arată cît e ora la pendula veche.

— Vedeţi? e şase şi jumătate. La ora asta muncitorii trec prin parc ca să meargă la lucru. O să-l întîlnească şi o să ni-l aducă înapoi. Dar pînă atunci, lăsaţi-l să-şi facă cheful.

În româneşte de RODICA LOCUSTEANU

https://biblioteca-digitala.ro

RODICA LOCUSTEANU

ÎN CĂUTAREA DIMENSIUNII UMANE

« N-am aspirat niciodată la cărţi ; aspir la o carte, scriu deoarece cred într-un adevăr de spus ; şi dacă o iau mereu de la capăt şi scriu, o fac nu pentru că nu mi-aş da seama de existenţa *altor* adevăruri care s-ar putea adăuga, nu ca să spun *mai mult*, ca să spun *altceva*, ci fiindcă acel ceva este în continuă schimbare şi astfel merită să nu încetezi niciodată să reîncepi a-l spune » . . . declara Vittorini, în prefaţa primului său roman « Il Garofano rosso ».

Adevărul vittorinian, căutat şi exprimat în plină perioadă fascistă — tradusă estetic prin literatura retorică, primitivă sau aulică a aderenţilor, şi prin aceea ermetică a celor mai iluştri opozanţi — este cel despre « l'offesa al mondo »,despre lumea umilită, despre « om », « mai om » şi de aici umanitate, dimensiune umană, italiană şi totodată uniservală, istorică şi totodată mitică. Potrivit esteticii sale, literatura era chemată să exprime « raţiunile umane » în faţa oricăror schimbări, în faţa revoluţiei, a istoriei.

Foamea de real a lui Vittorini, nevoia vitală de a se apropia de realitate demitizînd-o, spre a descoperi în ea omul cu tot ce este mai profund uman şi rămîne nealterat de vicisitudinile vieţii, s-a realizat, în prima etapă a creaţiei sale, prin şi paralel cu o căutare pe plan afectiv-expresiv, unde influenţa melodramei şi a literaturii americane s-a suprapus peste tendinţa sa genuină spre un lirism-fantastic. Detectabil încă din prima sa culegere de povestiri « Piccola borghesia » (Mica burghezie) (1931), şi într-o măsură mai mare în « Nei Morlacchi — Viaggio in Sardegna » (1936), adevărul despre om se încarcă de fantastic, devine un adevăr fabulos, înscris pe un fundal realist şi în contextul unui roman liric, unui roman poematic a cărei primă realizare o constituie « Erica e i suoi fratelli » (Erica şi fraţii săi), 1936.

Făcută din curaj şi mîndrie, din singurătate şi puritate sufletească în mijlocul şi în ciuda mizeriei (este perioada crizei economice din 29, care va deveni în « Simplonul face cu ochiul spre Fréjus », dura perioadă imediat postbelică tocmai pentru că reprezintă treapta cea mai de jos a mizeriei, deci cea mai grea încercare pentru omul din om) puritate care este garanţia salvării şi izbăvirii omului, umanitatea Ericăi cuprinde în ea şi un raport economic cu lucrurile, ce va reveni ca o constantă şi la celelalte personaje vittoriniene. De altfel în Erica, adevărul, conceptul vittorinian de umanitate îşi găseşte o configuraţie ce va rămîne aproape definitivă pentru multă vreme.

Se regăseşte, identică, în « Conversazione in Sicilia » (Conversaţie în Sicilia) 1937—1939. Călătorie neliniştită în inima Siciliei, fiind, însă, mai mult decît o călă-

https://biblioteca-digitala.ro

torie a memoriei, una a intelectului către sufletul şi esenţa omenirii, ea pleacă de la îndoiala asupra omului, pentru a confirma încrederea în el.

Pentru că şi de această dată gradul cel mai înalt al mizeriei conferă gradul cel mai înalt de umanitate. În Sicilia cîmpurilor arse de soare şi a mlaştinilor purtătoare de malarie, a căsuţelor ca nişte grote şi a « întunericului » ancestral, unde istoria nu şi-a făcut simţită prezenţa decît pentru a umili şi strivi omul, pentru a menţine condiţii de viaţă inumane, există o omenire împărţită în giganţi şi pigmei, oameni puternici, cu forţă fizică şi forţă sufletească, şi oameni mici de statură şi cu un suflet mai slab. De o parte Marele Lombard, bunicul, şi, ceva mai puţin, mama Concezione, de cealaltă parte, tatăl, omul Porfirio, omul Ezechiele etc. Împreună, cele două categorii alcătuiesc totalitatea omenirii umilite, alcătuiesc o dimensiune umană elementară în interiorul istoriei ce pare a favoriza creşterea categoriei din urmă.

Distincţiile se perpetuează în « Il Sampione strizza l'occhio al Fréjus » (1947) romanul liric cel mai unitar şi mai pur, pe care Vittorini îl socotea şi cea mai reuşită creaţie a sa. De fapt, însă, « Il Sempione » are acea frumuseţe calmă a operelor în care motivele căutate altădată cu înfrigurare şi fervoare intelectuală, sînt de acum vechi, purificate şi înălţate spre o perfecţiune formală. Este un punct terminus în care intuiţiile noi sînt cuprinse fără negare şi opoziţie în vechea viziune despre lume.

Există aici vechea confluenţă de realităţi. O realitate reală (foamea în care îşi duce viaţa familia de muncitori protagonistă a romanului, mizeria autentică în Italia anilor '45), o realitate mitică (în care diferenţa dintre natural şi uman nu este opoziţie, ci continuitate, astfel încît bunicul este marele elefant, Bunicul-elefant, mama este fiica lui, femeia-fiică şi femeia-mamă, a bărbatului mic şi a copiilor elefanţi) etc. şi, în sfîrşit, poate cea mai importantă, realitatea simbolică, în care bunicul reprezintă simbolul cel mai înalt al muncii, este *homo faber* şi prin munca lui a construit tot ce există în lume, de la Piramide la Coliseu, de la Dom la Marele zid chinezesc. Este idealul lui *homo faber*, un ideal al omului ca forţă de muncă, înscris perfect pe linia acelei umanităţi esenţiale, unde *esenţial* trebuie citit *elementar* pe care a mers Vittorini pînă acum.

Dimensiunea umană a bunicului-elefant este formată din afecte, nevoi biologice, muncă. Din curaj şi răbdare, demnitate şi mîndrie, blîndeţe şi seninătate, foame şi sete, sex, procreare şi moarte, dar mai cu seamă, energie de muncă. O muncă oarecum sisifică, pentru că este o muncă în sine, cu sensul în ea însăşi, nu în afara ei, ceea ce, după Vittorini, îl fereşte pe om de alienare, este garanţia păstrării umanităţii sale, a calităţilor sale umane. « Orice lucru pe lume a fost făcut de mîna lui, începînd cu Piramidele şi continuînd cu Coliseul, Domul, Marele zid chinezesc, şi cu toate acestea el este străin de orice, izgonit de orice lucru, un bătrîn care stă pe un scaun în afara oricărui lucru. La fel s-a întîmplat cu toţi oamenii care au fost el, la fel se întîmplă cu noi care mai sîntem el . . . Nu există un scop al nostru în Piramidele pe care le înălţăm, noi rămînem în afară; însă de la fiecare bloc de piatră pe care-l rostogolim avem mulţumirea noastră ştiind că noi sîntem aceia care am reuşit să-l rostogolim. Cu cît este mai mare blocul pe care-l rostogolim, cu atît mai mare este răsplata noastră. Ţineţi-vă după noi în timp ce-l rostogolim. Nu ne preocupă altceva decît dorinţa de a reuşi să-l rostogolim, în el este scopul nostru, în el este sensul nostru ».

Cealaltă jumătate din omenire este alcătuită din « oameni blonzi », din oameni mici de statură şi cu suflete slabe, supuşi, adepţi ai vinului, fără seninătate, capabili de o energie redusă dar ajutîndu-i, totuşi, pe ceilalţi la muncă, deşi despre ei nu se spune niciodată nimic. Un fel de oameni-furnică.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce este comun, însă, ambelor categorii, este caracterul elementar al dimensiunii lor umane, derivînd tocmai din concepţia vittoriniană amintită despre raportul dintre om şi muncă (şi nu atît din specificul categoriei sociale reprezentate, cum s-ar putea crede, deoarece, în persoana bunicului-elefant, etc. el o ridică la rangul de ideal uman). Dacă rostogolirea pietrei este totul, şi sens şi scop, atunci ea îl fereşte într-adevăr pe om de alienare, permite păstrarea calităţilor umane dobîndite prin muncă, dar astfel îl şi epuizează şi îi limitează evoluţia spre o dimensiune umană superioară. Adevărul lui Vittorini despre om a devenit ferm, static, situat oarecum între mitic şi preindustrial. Dar tot în « Sempione » este prefigurat şi viitorul industrial, tehnic. În jurul pădurii-parc Lambrate, în jurul casei bunicului-elefant, apare oraşul. Pătrunzînd în parc odată cu cişmelele de fontă, semaforul, firele telefonice, luminile, vuietul.

Vittorini intuieşte acest viitor şi îl acceptă. Numai că deocamdată îl integrează armonic, aproape fără perturbări şi schimbări, în vechea lume. În păduri ca Milano şi Parisul vor trăi elefanţi fericiţi, într-un viitor de aur al omenirii. Chiar dacă solitudinea există (bunicul-elefant a fost singurul care a înţeles cu adevărat chemarea spre comuniune umană, cîntată de Faţă-de-Fum, la fluierul său), există şi acea dimensiune umană elementară a lui *homo faber*, ce se păstrează, se perpetuează şi reprezintă totul despre om.

Vittorini va depăşi însă acest punct, impasul acestei poziţii în care continuitatea este atît de perfect lineară, încît devine aproape statică. În faţa boom-ului industrial al anilor '50, scriitorul simţea că realitatea se transformă, capătă indici noi şi îi scapă. Adevărul pe care voia să-l spună despre om, la fel. Interveniseră factori noi de care trebuia să ţină seama.

Avînd încrederea cunoscută în cultură, în necesitatea şi eficienţa ei, şi cu onestitatea şi curajul remarcabil al unui artist şi intelectual de elită, Vittorini a renunţat să mai scrie o literatură ce ar fi reflectat o viziune veche despre lume şi astfel s-ar fi dovedit falsă, trădîndu-şi menirea.

A început pentru el o lungă şi zbuciumată perioadă de lecturi, studii, gînduri, concretizate în interviuri, articole (pentru că a continuat să participe la bătăliile culturale ale acelor ani) şi în însemnările apărute postum în cartea « Le due tensioni ».

În această perioadă, în mijlocul luptei duse, de pildă, în paginile revistei « Il Politecnico » pentru o cultură autonomă şi independentă dar, în acelaşi timp, o cultură populară, de masse, care să depăşească distanţa faţă de realitate, instaurată în literatura italiană de o întreagă tradiţie, încă de la originile ei, care să stimuleze receptivitatea critică şi reflexivitatea muncitorului, înălţîndu-l pe o treaptă superioară de umanitate, Vittorini şi-a depăşit şi îmbogăţit vechea concepţie despre dimensiunea umană.

Acceptînd, astfel, încă de atunci, revoluţia tehnico-ştiinţifică actuală cu toate consecinţele ei, pe toate planurile, acceptînd progresul tehnic al omenirii (poate cu o încredere prea absolută) în cadrul oraşului industrial cu repercusiunile sale asupra desprinderii tot mai accentuate a omului de natură, a artificialului-tehnic de natural, Vittorini completează dimensiunea umană cu cea de a doua componentă a sa, componenta raţională. Tensiune raţională alături de tensiune afectivă. *Homo faber* şi *sapiens*. Dialectica raportului om-muncă merge astfel de la a-şi crea prin muncă umanitatea (specificul uman prin opoziţie faţă de natural) la păstrarea ei nealterată (în bunicul-elefant) şi de aici, la eliberarea ei de munca propriu-zisă, de munca materială trecută integral asupra maşinii, spre a se putea dezvolta în sens raţional şi spiritual, care reprezintă treapta superioară a unei dimensiuni umane complete.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru a putea fi actuală, ceea ce era echivalent cu a fi reală, adevărată, necesară şi eficientă, noua literatură pe care, din cauza morţii premature, Vittorini nu a mai reuşit s-o scrie, trebuia să înceteze de a mai fi poematică şi incantatorie, exprimată în forma unui discurs autoritar. Ajunşi aici există tendinţa de a spune: exact de tipul celei create de el însuşi pînă atunci. Însă chiar în romanele lirico-poematice ale lui Vittorini există neliniştea căutării unor adevăruri proprii despre realitate, tensiunea intelectuală urmărind demitizarea realităţii (chiar dacă înlocuieşte unele mituri vechi cu altele noi) şi apropierea ei printr-o recreaţie la nivel liric şi documentar, fantastic şi raţional.

Aşa încît în evoluţia sa nu se poate vorbi de o ruptură totală, cum lasă impresia scriitorul însuşi, ci de o trecere, violentă şi dureroasă ca revoluţia ştiinţifică însăşi, care a restructurat unele elemente ale viziunii sale despre lume şi le-a completat pe altele.

În literatura italiană de astăzi, dominată în general de refuzul civilizaţiei tehnologice, al oraşului, al progresului tehnic, văzute numai ca anti-umane (« timpul infernului », al « murdăriei », al « întunericului » lui Roversi, al reîntoarcerii la barbarie în pustiul de după istorie, ca în cazul lui Pasolini, timpul din care un Brignetti premiat anul acesta cu « Strega », se refugiază în amintirea paradisului infantil al insulei cu plaja de aur, iar un Piovene sau Goffredo Parise observă doar trăsăturile « negative » şi « antiumane » cum ar fi tendinţa spre obiectualizarea, instrumentalizarea omului etc.), poziţia lui Vittorini este cu atît mai semnificativă şi mai deosebită. El se situează printre puţinii scriitori care au avut curajul de a înţelege şi a accepta această istorie. Şi chiar dacă încrederea lui în posibilităţile revoluţiei tehnice în sine de a genera progresul civilizaţiei umane, asigurînd dezvoltarea multilaterală, plenară a fiinţei umane, poate părea excesivă, el rămîne o figură de intelectual zbuciumată, dar plină de umanitate şi de forţă.

https://biblioteca-digitala.ro

BORIS PILNIAK

IVAN MOSKVA

Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben, wenn sie lieben

HEINRICH HEINE

. . . Era în zilele războiului civil, în Kuban. Ceea ce povestesc s-a petrecut cu Ivan Petrovici Moskva, eroul nuvelei mele, de naționalitate zîrian.

Era o vară toridă și era epidemie de tifos.

Cinci s-au retras de pe cîmpul de luptă : doi ostași, tovarăși de arme, în viață, doi morți și el, Ivan, al treilea viu. Toți cei trei vii erau bolnavi de tifos, aveau febră. Se retrăgeau de sub ploaia de gloanțe, purtînd pe umerii lor pe cei doi tovarăși de arme răniți. Cuprinși de febră cum erau, n-au observat sau poate au uitat că cei doi au murit. Purtau pe umerii lor doi morți. Uneori, cînd febra creștea prea tare și începeau să aibă năluciri, Ivan, care era comandant, poruncea :

— Batalion cul-cat ! Batalion foc !

Cei doi vii îi culcau la pămînt pe morți și le puneau puști în mînă. Cei doi vii trăgeau în stepa pustie.

Cînd făceau popas, morții rămîneau de gardă. Din cauza febrei, cei trei vii nu observau, nu-și dădeau seama că în decurs de o săptămînă, pe acel iulie torid, morții putreziseră cu totul, unuia îi căzuse falca, altuia îi ieșeau intestinele afară.

Cei trei vii îi hrăneau pe cei doi morți, băgîndu-le în gură cu lingura lor păsat de mei.

Tot retrăgîndu-se, cei trei vii ajunseră cu-cei doi morți la un spital, care fusese jefuit cu puțin înainte. Un spital în plină stepă, unde nu exista nimeni, toți fugiseră, și numai în locuința medicului găsiră o femeie care zăcea bolnavă de tifos, avea febră mare și aiura. Noaptea, comandantul Ivan în stare de delir, a intrat la această femeie bolnavă de tifos și a posedat-o. Era prima și ultima oară în viața lui Ivan, cînd i se dăruia o femeie. De aceea nu putea face nici o comparație și nu știa că niciodată, nici o femeie, nu întîmpină un bărbat cu atîta patimă, cu atîtea sărutări, și cu o dăruire totală ca această femeie cuprinsă de delir într-o noapte de delir și ea.

Dimineața, detașamentul de vii și de morți porni mai departe. Ivan nu știa și nu reținu numele acestei femei, reținu doar că femeia avea un chip de egipteancă.

https://biblioteca-digitala.ro

După o săptămînă cei cinci au fost găsiţi în stepă. În aceeaşi zi cei doi morţi au fost îngropaţi, iar cei trei vii duşi la spital, unde cu timpul au revenit din lumea fantasmelor în lumea realităţii.

Dar Ivan a păstrat pentru totdeauna amintirea acestui delir.

Era în anii de răscruce ai revoluţiei ruse, în anii de după 1923, la distanţă de cinci sute de verste de cale ferată, în « pămînturile de piatră » (adică în Ural) în valea Poliudov, pe malul unei ape fără de nume.

Mina şi puţul de extracţie se înfipseseră în munte, într-o coastă, deasupra prăpastiei. Ecoul sirenei se stingea, dispărînd uşor peste stînci. Lîngă puţul de extracţie, pe unde treceau şinele pe care circulau vagonetele, erau grămezi de piatră galbenă smulsă din adîncul muntelui, piatră străveche din epoca arhaică. . . piatră care naşte radiu, şi pune omenirea în pragul unor revoluţii uriaşe, nemaicunoscute ce pot fi asemuite numai cu revoluţia care a făcut pe om să înveţe să stăpînească focul. La poalele stîncilor, mai departe de puţul de extracţie, pe malul unei ape fără de nume, se înălţau barăcile muncitorilor şi fumegau coşurile atelierelor. O potecă pietroasă ducea spre casa directorului uzinei, Ivan Petrovici Moskva; în această casă erau biroul, colţul roşu şi tot în această casă se afla laboratorul uzinei.

Pe înserate, dacă avionul aducea vreun musafir, Ivan Petrovici îl poftea pe noul venit să vadă laboratorul. La lumina electrică străluceau masa cu retorte şi microscopul, borcanele de zinc, plita de email, rafturile albe închise cu geamuri, dulapurile şi standurile cu mostre de minerale. La lumina electrică apărea laboratorul cotidian, de muncă, al unei uzine unde în fiecare dimineaţă inginerul făcea analize şi unde ochii lăcrămau şi te dureau din cauza amoniacului şi acidului clorhidric, a hidrogenului sulfurat. După ce Ivan Petrovici stingea lumina electrică noul venit intra într-o lume misterioasă, lumea zăcămintelor subpămîntene, lumea neexplorată încă de mintea omenească. Era un tablou fantastic. În întuneric, începeau să strălucească fosforescent, misterios, de neînţeles şi de nepătruns, pietre, săruri de radiu, barite, zidurile, mesele, unele mai puternic, mai albastru, altele mai palid, mai verde, altele chiar într-o nuanţă galbenă.

Era limpede că în faţa omului se deschidea misterul cel mai mare şi cel mai măreţ, din cîte îi descoperise cunoaşterea. De o veşnicie şi în acelaşi timp în fiecare clipă, de milenii, radiul, uraniul, toriul, emanau energie şi ridicau cunoaşterea umană la noi trepte, trepte din cele mai misterioase ale cunoaşterii umane cînd pentru energie (ca şi pentru om) nu mai există alte limite în afara limitelor cunoaşterii umane. Această energie a determinat o revizuire a teoriei asupra creaţiei universului în concordanţă profundă cu reflexul necondiţionat, cu energia atomică conţinută în creierul omenesc.

Ivan Petrovici tăcea, tăcea şi noul venit, tăceau munţii şi pădurile, necălcate de picior de om la cinci sute verste distanţă de cale ferată. Iar dacă era iarnă tăceau zăpezile, tăceau stelele, tăcea noaptea. Pietrele şi sărurile din laborator străluceau fosforescent de o lumină din cele mai misterioase, din cele mai tainice, lumina stelelor, a lunii, lumina a tot ce trăieşte în noapte.

Ivan deschidea lumina electrică şi cu un glas din cele mai obişnuite spunea următoarele, de fiecare dată unul şi acelaşi lucru:

— Omul s-a învăţat să strîngă grămăjoare de săruri de radiu. Dacă omul ar lua într-adevăr în pumn săruri de radiu, razele Beta i-ar mînca palma, i-ar arde-o şi palma ar putrezi. Dar omul şi-a însuşit radiul, l-a sorbit în creier, în minte, omul supraveghează radiul şi razele lui Alfa, Beta şi Gama pe care le emană continuu. Vom ajunge să descompunem toriul şi uraniul, tot aşa cum soarele ne zvîrle pe pămînt bucăţi din trupul lui, aşa cum creierul se descompune în idei. Dacă am arde o bucată de huilă, de mărimea unei cutii de chibrituri şi dacă am descompune

https://biblioteca-digitala.ro

energia pe care o conţine această bucăţică de huilă, am obţine în cel de al doilea caz de 360 de mii de ori mai multă energie decît la ardere. Arderea obişnuită a unei tone de cărbuni produce energie suficientă pentru a pune în mişcare o locomotivă timp de o oră, pe cînd dezagregarea aceleiaşi cantităţi de materie furnizează energie suficientă pentru luminarea, transportul şi în genere pentru necesităţile întregii industrii din Marea Britanie timp de o sută de ani.

Radiul I Tot Evul Mediu, cu magia lui, a căutat piatra filozofală şi a construit perpetuum mobile, acea piatră filozofală care ar fi în stare să transforme materia, acel perpetuum mobile care ar putea crea energie veşnică. Radiul cel misterios, Radiul încă nedescifrat emană un torent veşnic de lumină şi căldură, creează fără încetare materii noi din materii cunoscute. Radiul este acea piatră filozofală care nu cunoaşte piedici, razele lui străbat orice: piatră, fier, întuneric, lumină, frig, deformînd şi transformînd totul, asemenea unui perpetuum mobile. Cărţile Evului mediu, care recurgeau la formulele iatro-chimiei şi alchimiei, metafizicei, vrăjile, sîngele negru, magia neagră, vînzarea sufletului către diavol, se întîlnesc în piatra filozofală al cărui nume este radiul, care descompune tot ce se află în jurul său. Alchimia au făurit-o alchimiştii. Numele noului alchimist este comisarul Ivan Moskva. În lojele masone, în cartierele strîmte medievale, în subteranele străjuite de bolţile gotice, în castele, oameni în haine negre au construit un perpetuum mobile. Piatra filozofală zăcea acum pe rafturile laboratorului şi emana o lumină fosforescentă în întuneric.

Radiu ! Energia eliberată a omenirii I Acolo unde se naşte radiul (lucru imposibil I), acolo unde se naşte radiul, acolo nu trăieşte nimeni, acolo nu creşte nimic, pentru că întocmai ca şi convulsiile umane, convulsiile fizicei născătoare de noi trepte de cunoaştere umană, sînt purtătoare de moarte. Valea Poliudov era pustie, moartă ; pietre ruginii fără poteci, fără tufişuri, fără muşchi. Iarna, în valea Poliudov zăpada se topea de cum cădea, energia descoperită în pămînt ardea troienele de zăpadă. Din pămînt zvîcnea un izvor de apă, izvor care emana aburi toxici. Dante ar fi putut să ia din Valea Poliudov material pentru cel de al treilea cerc al Divinei Comedii, să ia material din aceste pietre care refuză vieţii viaţa. Altădată, fiara şi omul ocoleau deopotrivă aceste locuri. Omul Ivan Moskva a venit aici să extragă radiul.

Ivan stingea lumina. Se aprindeau iarăşi fosforescente pietrele. Apoi Ivan pleca cu noul venit la el acasă, trecînd prin încăperea unde era colţul roşu. Acolo în laborator, rămîneau în întuneric, pietrele emanînd energie. În colţul roşu lampa ardea din plin, pe masă stăteau reviste şi ziare ; muncitorii citeau ; pe pereţi atîrnau în penumbră portretele conducătorilor revoluţiei ruse, radioul hîrîia, transmiţînd cîntece şi concerte din Moscova. Acasă la Ivan era linişte şi calm.

În spatele casei tăceau zăpezile, munţii, sutele de verste ale pămînturilor de la Zîrian, Perm. Pe cer, ardeau cu încăpăţînare stelele în ger.

ÎNSEMNARE BIOGRAFICĂ

Nu totdeauna biografia omului începe cu copilăria lui. Pentru unii biografia începe la bătrîneţe, pentru alţii la douzeci de ani, odată cu primul act de vitejie. Pentru mulţi oameni din Rusia în anii revoluţiei, biografiile au început la 25 octombrie stil vechi 1917. Biografia lui Ivan Petrovici Moskva-a început şi ea la 25 octombie ; a început urcînd ruinele istoriei. Începutul biografiei lui au fost puşca, ura, mizeria pămînturilor « de piatră » care formau preistoria. Şi nu totdeauna data naşterii sau datele diferitelor evenimente determină biografia. Uneori, eveni-

https://biblioteca-digitala.ro

mentele care se află în afara omului şi a voinţei lui au mai multă importanţă decît voinţa şi decît omul.

Preistoria lui Ivan a început « pe pămîntul zîrian ». Zîriani le ziceau locuitorii din Novgorod, ei înşişi îşi zic Komi. În traducere exactă, « zîrian » înseamnă « cel prigonit ». Ivan era fiul poporului Komi. Chiar în Rusia puţini sînt cei ce au auzit despre pădurile din Komi, păduri de nestrăbătut, păduri nebătătorite de piciorul omului, puţini ştiu că pămîntul Komi are o suprafaţă mai mare decît Germania şi Franţa luate laolaltă, dar că pe acest pămînt Komi există şapte verste de cale ferată.

Preistoria lui Ivan Moskva îşi trage originea dintr-un sat zîrian unde trăia tatăl lui, vînător şi pescar, unde erau moravuri străvechi şi locuri pe care nu le străbătuse nici o căruţă. Preistoria lui Ivan s-a desfăşurat la ocnele de sare din Solikamsk. Preistoria lui Ivan s-a clădit la uzinele metalurgice Cermoz. Ivan Moskva a intrat în viaţă cu puşca răscoalelor, pe străzile Moscovei, lîngă porţile Nikitski, a intrat ca bolşevic, ca proletar. La ocnele din Solikamsk Ivan a învăţat carte, alfabetul cirilic. La uzinele metalurgice Cermoz a citit prima carte despre revoluţie. În Urali nu există nici tuberculoză, nici tifos, nici holeră, dar există sifilis. Bunicul si tatăl lui Ivan erau bolnavi, bunicul nu avea nas şi la douăzeci de ani Ivan a aflat că sifilisul îl moştenise de la părinţi. Ivan era înalt şi puternic, vînjos, cu umerii laţi. Nu era frumos deloc, avea pometii obrajilor proieminenţi, fruntea mare, ochii înguşti, dar în adîncul ochilor străluceau o privirea ascuţită, inteligentă, încordată.

Prizonier pe deantregul al trecutului, Ivan a intrat cu puşca în viaţă, în realitate, şi pe ruinele istoriei a început să construiască viitorul său, al creierului său şi al clasei sale, lăsîndu-şi trupul în preistorie. A străbătut toate fronturile revoluţiei şi ultima baionetă şi-a înfipt-o în frontul polonez.

Atunci a venit la Moscova, a venit să construiască.

Era în 1922, an de răscruce. Ivan a înţeles atunci că revoluţia nu înseamnă ce, revoluţia înseamnă *cum*. Puşca a fost schimbată cu maşina uzinei.

A străbătut verste prin Urali, a găsit valea Poliudov, blestemată, cu păduri şi poteci prin codri, a dus pietrele la academie, a construit uzina care prelucrează radiul. Pe vremea aceea era greu să construieşti uzine, dar totdeauna, indiferent de vremuri, e atît de minunat să construieşti, să faci, să cugeţi, la ceea ce construieşti, să strîngi scînduri, piatră, fier, să creezi în ciuda ocnelor Solikamskului care vin încă de pe timpul lui Ivan cel Groaznic, în ciuda uzinelor Cermoz, Maikor, care datează din timpul lui Petru cel Mare, să construieşti în numele revoluţiei şi al omenirii, să construieşti ceea ce priveşte numai spre viitor, ceea ce ţine numai de viitor. Deci importă nu ce, importă *cum*. Energia nu dă înapoi, energia se transformă. Ce fericire mare să priveşti această potecă ce duce la mină, croită de dinamită şi mîinile tale de om !

Pe înserate apăru la uzină Vînătorul, veni de acasă din ţara Zirianilor, stătu cîteva clipe pe la cantină, pe la barăci şi apoi să îndreptă spre locuinţa directorului. Vînătorul venise însoţit de cîinele său, avea o puşcă cu cremene, avea patruzeci de ani şi n-avea nas. Ivan îl primi la birou.

Vînătorul venise vă vadă cum arată Ivan.

— Tu sapi pămîntul şi scoţi de acolo pietre, pietre care aduc moarte oamenilor, pietre pe care nu creşte nici bradul, nici cedrul, nici vîscul, spuse Vînătorul. Strămoşii noştri cunoşteau această vale, valea unde tu ai săpat o mină. Oamenii au ocolit-o dintotdeauna. De ce vrei să scoţi această piatră? Tu nu ştii, dar tatăl tău a fost frate cu tatăl meu, deci spune-mi adevărul adevărat. Despre tine se vorbeşte în pădurile noastre că faci minuni rele, că te vizitează balauri, că eşti vrăjitor. Am venit să văd cum arăţi.

https://biblioteca-digitala.ro

Vînătorul se apropie de fereastră. Vînătorul privi cerul.

— Vezi acolo în cer, e un avion, rosti Ivan. Mîine acest avion are să te ridice şi pe tine sus în cer.

Ochii Vînătorului prinseră să alerge ca nişte şoricei şi apoi se pitiră în barba ce părea să-i crească chiar din ochi. Vînătorul strînse căciula între genunchi şi se aşeză pe vine. Se plecă la pămînt şi încercă să se tîrască pînă-n colţ. Vînătorul făcu semnul crucii, Vînătorul strigă.

— Lasă-mă să plec !

— Ce-i cu tine, ai înnebunit? întrebă Ivan apropiindu-se de Vînător. Ridică-te !

Ferindu-se de Ivan, Vînătorul era gata să se lipească de zid, să se facă una cu zidul. Striga ca un nebun, în gură i se vedeau colţii uriaşi.

— Piei din faţa mea, piei !

Locuitorul pădurilor era înspăimîntător în spaima sa de vrăjitor.

Zgomotul avionului se depărtă, Ivan şi Vînătorul tăceau. Oferindu-i o ţigară, Ivan spune Vînătorului: « la loc ». Vînătorul aprinse ţigara şi se aşeză pe scaun.

— Cine a zburat? întreabă Vînătorul

— Un om, răspunse Ivan.

Vînătorul tăcea neîncrezător. Seara poposise în odaie, acoperind-o de întunericul ei.

— Hai să bem ceai, spuse Ivan.

În odaie era întuneric. Se auzea doar ţîrîitul samovarului. Ivan aprinse lumina. Şoriceii din ochii vînătorului o luară iar la fugă, şi Vînătorul înspăimîntat, încercă să se pitească din nou. Ivan înţelese. Ivan stinse lumina. Apoi o aprinse. Vînătorul privea cu un aer buimac şi hîtru. Se apropie de întrerupător. întinse mîna spre el, apoi şi-o retrase. Ivan spuse:

— Răsuceşte-l!

— N-am să păţesc nimic? întreabă Vînătorul. Răsuci butonul şi lampa se aprinse.

— Arde, spuse Vînătorul. Faci vrăji?

— Nu.

— Cum aşa, de unde ai puterea? Vînătorul privi cu ochii mijiţi becul electric, îl examină cu atenţie, apropie palma de lampă, mirosi aerul: — Nu face cald şi nici nu miroase urît ! Şi totuşi luminează.

La ora cînd aviatorii aterizaseră, iar Ivan bea ceai cu Vînătorul veni şi Alexandra, doctoriţa, o femeie splendidă, la vîrsta femeilor tomnatice, a zilelor cu pînză de păianjen în păr şi la coada ochiului. Înaltă, dreaptă, era îmbrăcată în rochie albă. Al treilea pahar gol, era pentru ea. Alexandra turnă ceai în el. Vînătorul aprindea şi stingea lumina. Ivan îl descosea în privinţa pădurilor, Alexandra tăcea. Ivan îl conduse apoi pe Vînător pînă la colţul roşu şi se întoarse singur. Era ora de culcare, dar acolo sus, pe deal, unde aterizase avionul, se adusese poşta. Femeia şi Ivan porniră în întîmpinarea piloţilor.

Despre această femeie se ştia puţin. Făcea şi ea parte din poporul Komi, viaţa ei urmase un drum lung şi destoinic pe cărări lungi, de cărţi, meditaţii, muncă, foame, cursuri de felceri, revoluţie comunistă, război civil, facultatea de medicină. Treizeci şi patru de ani într-o viaţă de femeie, e un soroc lung, cînd se ivesc primele semne de încărunţire, cînd drumurile de altădată au intrat în trecut, iar calea de viitor este limpede. Totul e dat uitării şi nimic nu e dat uitării într-o viaţă ca aceasta: trăznetele revoluţiei, drumurile Moscovei au adus-o în cele din urmă pe această femeie comunistă şi doctoriţă, aici, la Uzina de radiu.

Mergeau în tăcere, ea înainte, el ceva mai în urmă.

Sus pe deal, deasupra prăpastiei care cobora în întunericul din vale, sus, deasupra luminiţelor uzinei ce sclipeau jos, la lumina lunii, Alexandra se opri să vor-

https://biblioteca-digitala.ro

bească. Lumina lunii cădea fîşii, la lumina lunii munţii îşi prelungeau umbrele. Lumina lunii coborî pe chipul trist şi hotărît al femeii. În jur era pustiu şi linişte. Ivan se opri cu capul plecat.

— Ce ai să-mi spui, Ivan? rosti femeia cu hotărîre, deşi vocea era domoală. Tu ştii Ivan ce trebuie să-mi spui.

Ivan tăcea, ascunzîndu-şi chipul în umbra lunii.

— Trebuie să ne spunem cuvintele din urmă, rosti Alexandra. Tu ştii tot şi eu ştiu tot. Destinul a vrut ca toate drumurile mele să fie drumuri care să ducă la tine. Mă forţezi să vorbesc eu. Am venit aici ca să nu mai plec niciodată de lîngă tine. Vorbeşte, Ivan.

Ivan tăcea. Ivan făcu un pas, mai aproape, spre prăpastie.

— Vorbeşte, Ivan.

— Nu pot, Alexandra. Mă întrebi dacă te iubesc . . . Sînt un om bătrîn, dar ca în romane, sărut urmele paşilor tăi.

Alexandra întinse braţele de parcă ar fi vrut să prindă cuvintele, de parcă ar fi vrut să apere cu braţele ei cuvintele, pe care el le rostea.

— Vorbeşte, Ivan.

— Pleacă, Alexandra !

Ivan făcu un pas înapoi, trăgîndu-se din faţa prăpastiei. Alexandra coborî braţele, lăsînd să-i scape cuvintele:

— Pleacă, Alexandra. Pleacă chiar acum, smulge-mă pentru totdeauna din inima ta. Uită-mă. Construieşte-ţi viaţa fără mine. Nu pot. Nu ştii cît aş da să pot să ies din acest sac care se cheamă trupul meu, să ies din acest mormînt putred în care mi-e întemniţată mintea. Bunicul şi tatăl mi-au tocit oasele şi mi-au înveninat carnea. Ce să-ţi spun? Aceste mîini, aceste picioare, acest piept sînt mîini, picioare, piept de mort. Sînt mort, deşi trăiesc. Trupul meu trebuie aruncat la gunoi. Trebuie să fug de trupul meu. Mintea mi-e destul de lucidă ca să înţeleg că mă aflu în sicriul propriului meu trup, că n-am dreptul la nici un fel de viitor.

Ivan tăcea, tăcea şi Alexandra.

— Trebuie să pleci, Alexandra, să mă uiţi. Am renunţat la tot în viaţă. Construiesc uzine şi extrag radiu ca măcar mintea mea, creierul meu să se smulgă din trupul meu, din trecut, să treacă în viitorul pe care-l proiectez. Nu te pot pîngări cu trupul meu.

— Nu, Ivan, n-am să plec nicăieri. Spui că am venit şi n-am găsit decît ruine. Fie şi aşa. Ascultă, Ivan. Cîndva, în Kuban . . .

Nu apucă să termine fraza. Pe cărare urcau, în întîmpinarea lor, Snej şi Obopîn, rîzînd veseli, purtînd în braţe sacul cu scrisori.

Noaptea era neagră, luna albastră. Alexandra dispăru în întuneric. Ivan se întoarse acasă, se aşeză la birou să citească scrisorile.

. . . Noaptea Vînătorul văzu cea de a patra minune, minunea laboratorului. Noaptea, Ivan veni să-l ia pe Vînător. Speriat, înfiorat, redus la nimic, Vînătorul se ascundea după divan, fălcile îi tremurau, făcea cruci multe şi mititele, şi nu mai putea rosti nici un blestem pentru că nici limba nici fălcile nu i se mai supuneau. Ivan se aşează lîngă Vînător. Vînătorul îl privea ţintă. Ivan spuse:

— Potoleşte-te. Şi după o clipă de tăcere, adaugă greoi:

— Vino să-ţi arăt ! Vînătorul nu se mişcă din loc, păru că vrea să se facă una cu zidurile. Privirea fixă a Vînătorului îl urmărea pe Ivan. S-ar fi zis că Vînătorul vrea să sară asupra lui ca o panteră.

Vînătorul rosti cu răutate:

— Nu te atinge de mine !

https://biblioteca-digitala.ro

Acum era rîndul lui Ivan să-l privească ţintă pe Vînător, apoi rosti de parcă ar fi căzut o greutate de o sută de puzi: «Scoală-te, să mergem» şi Vînătorul se sculă.

Fără să zîmbească, Ivan îl bătu pe umăr pe Vînător, îl mîngîie pe spate.

— Eşti bătrîn, dar prost.

Urmîndu-l supus, Vînătorul trecu prin camerele strîmte. În laborator, Ivan nu-l mai uimi prin jocul de lumină şi întuneric. Aprinse lumina, scoase din saltarul închis cu o cheie eprubetă de sticlă.

— Vezi? întreabă Ivan. Ţine-o, apoi închide ochii, şi apropie de obrazul tău.

Vînătorul ţinea în mînă o sticluţă oarecare, de o culoare ruginie. O examină, o pipăi, închise ochii şi apropie sticluţa de obraz. În aceeaşi clipă se dădu înapoi, deschise larg ochii, mirat, uluit.

Ivan luă eprubeta. Plecă fruntea, închise ochii, apropie eprubeta de tîmple. . .

. . . Şi-n ochii lui, în mintea lui, zvîcni o lumină verde, foarte puternică, o lumină de nesuportat. Radiul îşi zvîrlea energia, razele străpungeau creierul.

În laborator ardea lumina electrică. Eprubeta era ca oricare alta. Ivan o privi mirat, o ridică la nivelul capului — în ochii închişi zvîcniră raze de lumină, puternice, de nesuportat, care-i străpungeau creierul.

— Lumina aceasta este ca şi dragostea ta, Alexandra, rosti Ivan.

Ivan se lăsă istovit pe scaun.

Ivan începu să vorbească

Lui Ivan i se părea că spune aceste cuvinte:

— . . . Mă auzi Alexandra? Totul e limpede. Sînt razele pe care le emană energia atomică în dezagregare. Totul este clar, totul este explicabil. Dar ce minunată e lumina lor ! E dragostea ta, Alexandra . . . Ascultă-mă, îţi vorbesc. Viaţa omenească, viaţa omenească de rînd se desfăşoară după legi cu totul diferite şi cu mult mai complicate. La orice vîrstă, vitalitatea reprezintă o problemă de calcul practic. La naştere vitalitatea este mai mică decît la maturitate, cînd ea atinge nivelul său maxim, apoi pe măsură ce omul înaintează în vîrstă, vitalitatea descreşte. Vitalitatea atomului de radiu nu depinde de vîrsta lui. Dar această lege foarte simplă pentru un atom nu mi se aplică mie, om ! Cum se dezagregă un element? Omenirea n-o ştie. Există presupunerea că dezagregarea atomului are drept cauză nemijlocită o pură întîmplare, mă auzi, o pură întîmplare !. . . După cum vezi, deci, dacă soarta ar fi ales dintre toţi oamenii care trăiesc pe pămînt un anume procent, care ar fi trebuit să moară într-o anumită clipă, indiferent de vîrstă, indiferent dacă sînt tineri sau bătrîni, pur şi simplu pentru că ar fi fost nevoie de împlinirea unui număr de victime pe care le-ar fi ales întîmplător doar doar pentru a realiza cifra cerută, vitalitatea noastră ar fi fost aceeaşi cu a atomului de radiu. Radiul elimină energie, dar nu moare. Eu elimin energie şi mor. Vreau să trăiesc, trebuie să trăiesc. Mă auzi Alexandra? Văd în faţa mea întreaga panoramă a viitorului omenirii, o văd prin viaţa noastră cumplită de astăzi. Vreau să iubesc, Alexandra. . . Văd toată legitatea a ceea ce devine o abatere de la legitate, a tot ceea ce desfiinţează canonul conservării energiei prin revoluţia dezagregării atomului. . .

Lui Ivan i se părea că rostea aceste cuvinte. În realitate spunea un vis: « Alexandra, Saşenka, Saşa . . . Înţelegeţi, raze, dezagregare, atom vitalitate. . . Alexandra, Saşa. vitalitate, întîmplare ! Mă auzi, întîmplare, întîmplare ! Nu vreau să mor, nu vreau nu pot. Mă auzi, nu vreau. . . Repeta într-una de multe ori.

Ivan spune Alexandrei, nu se ştie dacă în vis sau în realitate:

— Radiu ! . . . E o greşeală fundamentală să credem că e vorba de un izvor supranatural, de forţă supranaturală. Nu trebuie să credem că posedă calităţi deosebite, sau o rezervă de energie necunoscută, cum nu au alte elemente. . . Ascultă-mă, ascultă-mă. . . radiul este o minune numai pentru că se dezagregă mai uşor decît

https://biblioteca-digitala.ro

toate celelalte elemente, în timp ce alte corpuri nu se modifică deloc, sau se modifică atît de încet încît omul nu este în stare să le urmărească. Ascultă-mă, radiu este şi el din neamul Azrlilor. «Iubind, ei mor ». Da, iubirea este o dezagregare a energiei, iar Azrii sînt energie condensată, de aceea ne par minunaţi. Nu întîmplător radiul are capacitatea de a-şi extinde radioactivitatea asupra obiectelor înconjurătoare. Dar dezagregîndu-se, murind, radiul — azr — dă de 360 de mii de ori mai multă energie decît arderea cărbunelui în aceeaşi greutate. Ai înţeles cîtă energie? Aşa am să mor şi eu.

Ivan spunea:

— Omenirea este în pragul cunoaşterii depline. Acestei cunoaşteri mi-am dăruit viaţa. Primul pas făcut de omenire de la barbarie la civilizaţie l-a însemnat arta de a obţine foc prin voinţă omenească. Dar acum cînd omul se află pe punctul de a cunoaşte rezervele de energie interioară a atomului, pe punctul de a domina această energie, astăzi omenirea se găseşte din nou în situaţia omului primitiv care stătuse în faţa rugului aprins de fulger, neştiind cum ar putea obţine el focul. Izvoarele de energie, pe care le folosim astăzi trebuie socotite simple rămăşiţe ale rezervelor primare ale naturii. E ceea ce este şi ceea ce a fost. Ce va fi însă? Acest „va fi" va avea loc cînd vom ţine în mîinile noastre cheia secretelor naturii, a tezaurului ei, cînd vom învăţa să transformăm după voinţa noastră elementele din unul în altul. Omul nu este şi el decît o rezervă de energie. Omul se va afla în propriile sale mîini. Din balanţa vieţii umane va dispare « hazardul dezagregării ». Aşa va fi. Acesta este viitorul. Deocamdată, omenirea are în mîinile sale numai 230 de grame de radiu. Numai atît. Da, numai atît.

Ivan spunea:

— Ne deprinsesem să considerăm evoluţia globului omenesc ca rezultat al unor mari cataclisme şi catastrofe. Astăzi omenirea a aflat de munca veşnică, neîntreruptă şi neînfrîntă a cosmosului, care în ciuda ritmului lent în care decurge această muncă, ceea ce o face imperceptibilă în perspectiva mărginită a timpului uman, a adus în epocile calendarului cosmic transformări atît de mari şi atît de radicale, încît trăsăturile actuale ale globului pămîntesc sînt doar momente trecătoare ale unei acţiuni în continuă transformare. Da, dar eu am să mor! Mă auzi, Alexandra?

. . . Ca de obicei, cînd elicea avionului pornea să uruie, de prin toate ungherele răsăreau venind cu căruţele, călare, în galop sau pur şi simplu cu propriile lui picioare, pe cărări, peste ogoare, bărbaţi, flăcăi, femei, fetişcane, copii, bătrîni împovăraţi de ani să vadă minunea; aveau chipurile înspăimîntate şi, gata în orice clipă s-o ia la fugă înapoi, şi totodată gata să spună oricînd: « pe noi lucrurile astea nu ne privesc ».

Obopîn şi Snej pregăteau avionul pentru decolare.

Un muncitor se apropie de Ivan.

— Tovarăşe dă-mi voie să te întreb. În linie dreaptă, de la răsărit la apus, cîte verste parcurge pe oră avionul?

— O sută şaptezeci de kilometri, răspunse Ivan.

— Dar de la apus spre răsărit?

— Tot o sută şaptezeci de kilometri, răspunse Ivan.

Muncitorul cugetă o clipă, închise ochii, apoi spuse:

— La această viteză, în principiu, pentru exactitate, deocamdată măcar în secunde, ar trebui să se ţină seama de mişcarea de rotaţie a pămîntului, tovarăşe!

Muncitorul avea dreptate. Ivan îşi aminti că la ei la uzină, timpul calculat după soare diferă de ora locală cu treizeci de minute, că nu există nimic absolut şi că omenirea ar trebui să ţină seama «în principiu » « pentru exactitate » de rotaţia pămîntului şi s-o includă în viaţa sa cotidiană.

https://biblioteca-digitala.ro

Ivan privea în jos. Dedesubt pluteau norii. Avionul intrase în nori. Lermontov avusese dreptate să spună « Caravanele de nori ». Caravane de nori pluteau sub avion. Alături era soarele, acelaşi soare care-l făcuse odată pe Ivan să nu-şi mai simtă pămîntul sub picoare. Şi dacă Ivan ar fi fost vreodată în Arctica, aici deasupra norilor ar fi avut impresia că se află din nou în Arctica. Norii de deasupra avionului care veneau plutind încetişor, erau asemenea cerului şi munţilor de ghiaţă trandafirii, în lumina soarelui şi a zilei veşnice. Norii de dedesubtul avionului erau asemenea gheţurilor plutind pe marea albastră. Jos, în depărtare, printre nori pădurile se contopeau în ceaţă cu albastrul mării. Se află în Arctica, e neîndoielnic. Uite, un gheţar uriaş care se îndreaptă spre avion. Dincolo nişte iceberguri sînt gata să se ciocnească. Ce soare ciudat e în Arctica ! Nu urcă prea sus, dar vara stă tot timpul pe cer.

Dincolo în faţă, norii sînt albaştrii, plumburii, soarele roşu, norii uşori se strîng stoluri. Vine un nor uriaş. Avionul se îndreaptă într-acolo. Pămîntul nu se vede. Acolo jos unde trebuie să fie pămîntul e un întuneric albastru, care împiedică ochiul să pătrundă şi în acest albastru s-a înfăşurat ca într-o cămaşă de păduri, Rusia.

În stînga avionului, dedesubtul lui, trecu un fulger, tunetul se luă la întrecere cu uruitul elicei şi-l depăşi. Dedesubtul avionului se dezlănţuise furtuna. Dar avionul înaintează. Luptă de unul singur cu stihiile. E zvîrlit în sus, e zvîrlit în jos, cade pe o rînă. Avionul zboară deasupra furtunei. Clipele petrecute în aer par ceasuri. Iarăşi şi iarăşi, avionul este zvîrlit în dreapta, în stînga, în sus, în jos. Tună, fulgerele spintecă cerul. În stînga avionului e un albastru plumburiu, ploaia cade grea, fulgerele se grăbesc, ard ca torţele. În dreapta avionului e întinderea nemărginită a soarelui, a albastrului ceresc, cu azurul pădurilor şi albastrul depărtărilor. Trăznete, tunete, zbor în sus, zbor în jos, zgomote în urechi ; avionul tremură, aripile se înfundă în aer, zbîrnîie, ai impresia că o clipă avionul s-a oprit din mers, dar iată că elicea străpunge din nou stihiile, norii se avîntă înainte, mereu înainte. Furtuna a rămas în urmă. Se lasă amurgul. De după păduri, parcă de undeva din spatele globului pămîntesc se ridică uriaş, roşu, discul lunii, colorînd norii într-o nuanţă sîngerie. Aşa e la răsărit. La apus, ca o rană sîngerîndă, soarele pleacă, sparge norii şi sîngele curge şiroaie. Jos e pămîntul albastru, ceţos, într-o negură vineţie, ici colo se văd incendii prin păduri ; acolo jos, pămîntul e tot numai negură.

Şi iată, se zări valea Poliudov, dealul Poliudov, acolo unde Ivan dezagrega zăcămintele pămîntului.

Avionul porni spre aterizare.

În clipa aceea. . .

. . . Ridurile de buldog se destinseră pe chipul lui Obopîn, ochii erau gata să-i iasă din orbite. Avionul cădea ca un cuţit în jos. Instinctiv, Ivan încercă să se ridice dar nu se putu mişca, prins cum era de curea. Avionul porni în picaj. Jos pămîntul se învîrtea ca un titirez. Ochii lui Obopîn ieşeau din orbite. Mîinile lui spînzurau libere. Snej, mecanicul de bord, urcă cu paraşuta în mînă pe aripă. Vîntul îl zvîrli cît colo şi paraşuta se umflă. În aceeaşi clipă, benzina izbucni ca o rachetă sîngerîndă. . .

. . . Alexandra ieşise pe deal să aştepte avionul. În cerul albastru se aprinse o rachetă orbitoare. Această rachetă vestea moartea lui Ivan, soţul pe care nu-l cunoştea soţia. . .

În ceasul morţii lui Ivan, jos, la poalele prăpastiei, se aprinseră luminile uzinei, uzina cu ajutorul căreia Ivan voia să demonstreze că nu există pe lume pentru cantitatea de energie liberă altă limită decît cea pe care o impune cunoaşterea omenească. Amurgul liniştit se lăsa pe pămînt. . .

Uzkoie, 25 *februarie*-19 *martie* 1927

În româneşte de TATIANA NICOLESCU

https://biblioteca-digitala.ro

TATIANA NICOLESCU

BORIS PILNIAK, VIZIONARUL

Nuvelistul Boris Pilniak este mai puţin cunoscut decît romancierul ale cărui creaţii ca *Anul gol*, *Volga se varsă în Marea Caspică* au căpătat o largă rezonanţă în momentul apariţiei lor, acum aproape o jumătate de veac şi continuă să constituie pînă astăzi un fenomen literar de incontestabil interes. Cu toate acestea nuvelistica nu este întru nimic mai puţin semnificativă pe plan istorico-literar şi nici mai puţin grăitoare pentru talentul şi preocupările de prozator ale lui Boris Pilniak. Am putea chiar spune, eventual, că nuvelistica a reprezentat adevărata vocaţie de scriitor a lui Boris Pilniak, chemarea sa esenţială, autentică. Şi nu numai pentru că, dimensional vorbind, un roman precum *Anul gol* se apropie mai curînd de nuvelă, dar pentru că în arhitectonica acestuia nuvela ca entitate, ca unitate de constituire şi construcţie joacă un rol important, întregul romanesc realizîndu-se dintr-o asamblare compoziţională de nuvele. O bună parte din procedeele şi modalităţile specifice romanelor sale (montajul cinematografic, apelarea la document, dislocarea şi mutaţia de planuri temporale şi spaţiale) scriitorul le-a experimentat în cadrul nuvelelor sale, uneori cu prioritate, acestea reprezentînd, deci, într-o anumită măsură un laborator de pregătire a creaţiilor tinzînd spre mai largă cuprindere epică. Şi totodată, luată în sine, nuvelistica lui Boris Pilniak ni se relevă ca o manifestare de indubitabil talent, vădind iscusinţă în mînuirea naraţiunii, totdeauna captivantă, încordată, de o mare ascuţime a conflictelor, demonstrînd siguranţă în realizarea compoziţiei, un simţ al proporţiilor, o articulare viguroasă şi în acelaşi timp nu lipsită de armonie.

Tema majoră a întregii opere a lui Pilniak este tema Revoluţiei. În *Anul gol*, ţinînd seama şi de deschiderea epică mai largă, tema Revoluţiei este în primul rînd tema destinului istoric al unei ţări şi al unui popor. De aici discuţia purtată asupra izvoarelor actului revoluţionar, cu referirile la trecutul naţional rusesc, şi preocuparea pentru definirea specificului acestui act, concretizată într-o viziune stihială. De aici şi contrapunerea de clase sociale şi urmărirea destinelor acestora în cadrul stihiei revoluţionare.

În nuvelistică, tema Revoluţiei este văzută mai ales prin prizma destinelor individuale, ale celor ce într-un fel sau altul vin în contact cu Revoluţia, cu noua realitate pe care ea o generează. Cu rare excepţii (*O mie de ani*, *Date şi soroace*), idealul revoluţionar ne apare în perspectiva şi accepţia unor oameni cu largi disponibilităţi de înţelegere, de însuşire, de promovare a acestui ideal, precum Nekuliev, (*Pămîntul natal*) de dăruire totală lui, precum Ivan Moskva, eroul uneia din cele mai caracteristice opere pentru nuvelistica lui Pilniak, situindu-se în peri-

https://biblioteca-digitala.ro

oada lui de efervescentă creatoare. Şi întocmai cum Revoluţia pe plan larg, istoric, social, deslănţuie forţe, energii, apare asemenea vîntului, viforniţei, furtunii, pe planul destinelor individuale ea înseamnă descătuşarea, eliberarea personalităţii umane, totala ei smulgere din deprinderi vechi, din prejudecăţi, din tot ceea ce o ţinea ancorată în trecut. Această descătuşare înseamnă în primul rînd eliberarea unor mari resurse creatoare, a unor mari disponibilităţi intelectuale, a unor rezerve de energie acumulate şi necheltuite.

Teoretic şi în absolut, omul la Pilniak este un demiurg. Misiunea lui firească este de a făuri, de a crea ; starea « preistorică », adică anterevoluţionară este nefirească, pentru că este ostilă creaţiei, pentru că-l ţine încătuşat, îl împiedică să fie un făuritor, un demiurg. Simbolică şi în acelaşi timp istoriceşte profund realistă, veridică, este biografia lui Ivan Moskva, împărţită în « preistorie » (copilăria în satul mizer, adolescenţa la o fabrică primitivă, antedeluviană) şi «istorie» (cercetări în domeniul energiei atomice, o muncă profund creatoare, munca unui descoperitor, a unui deschizător de drumuri pentru omenire) prin actul Revoluţiei, prin participarea eroului la Revoluţie. Nuvelele lui Pilniak au adesea un caracter monografic, circumscris la biografia unui erou (*Pămînt natal*, *Ivan Moskva*,*Casa veche*), prezentată într-o atare trecere de la « preistorie » la « istorie », pe linia ascensiunii personajului central spre condiţia istorică a existenţei sale. Antiteza Ivan-Vînătorul, sau Nekuliev-mediul ţărănesc primitiv este antiteza între condiţia preistorică nefirească a omului şi condiţia firească, istorică, în care omul poate deveni om cu adevărat, pentru că îşi poate valorifica resursele sale creatoare, puterea minţii sale. Şi dacă puterea purificatoare, înnoitoare a Revoluţiei se manifestă în cazul unui destin ca al lui Metiliţa (*Înfrîngerea* de A. Fadeev) — tinzînd şi el din « preistorie » spre « istorie » — pe plan moral, pe planul civilizării sufletului, la Pilniak această putere aduce omului condiţia autentică a dezvoltării sale intelectuale. Cucerind libertatea de a crea, de a făuri, omul îşi realizează menirea, destinul, îşi justifică locul, existenţa. Chiar în nuvelele istorice unde zugrăveşte nu fără rezerve personalitatea lui Petru I (*Măria Sa Kneb Piter Kormandov*, *Sankt-Piter-Burg*) din cauza actelor sale de silnicie faţă de cursul firesc al istoriei poporului rus, Boris Pilniak preţuieşte patosul creator, talentul, energia ţarului, tot ceea ce făcea din el, în ultimă instanţă, un făuritor.

Nuvelistul nu este preocupat de relaţia cotidiană om-muncă. Nici de coordonatele concrete, practice în care ea se desfăşoară, tot ceea ce aflăm în romanele contemporane nuvelisticii lui Pilniak precum *Pămîntul*, *Hidrocentrala*, *Pe nerăsuflate* etc. Pilniak este atras de poezia unică, neobişnuită, nouă a actului creator, a energiei umane descătuşate capabile de uriaşe realizări. « A construi, a făuri a fost totdeauna o misiune minunată » . . . declară Ivan Moskva, pentru care munca înseamnă un act de înălţare intelectuală, de fiecare dată un pas spre cunoaştere cît mai profundă, cît mai deplină, un pas spre cunoaşterea ştiinţifică, totală. Asemenea radiumului cu miraculoasele sale virtuţi, promiţătoare de nebănuite deschideri pentru civilizaţia omenească, pe care Ivan l-a descoperit în valea pustie, dătătoare de moarte, este uriaşa explozie de energie umană, avîntul spre înălţimi, cîntate de nuvelist în accente grave, cum plin de gravitate este şi zborul minţii omeneşti imaginat de Tatlin în al său proiect pentru Monumentul Internaţionalei a III-a. Boris Pilniak a fost un vizionar. Istoria secolului nostru îi confirmă speranţele îndrăzneţe.

https://biblioteca-digitala.ro

NORMAN MAILER

UN FOC PE LUNĂ

OMUL ȘI PSIHOLOGIA MAȘINII

În studierea literaturii, hotărîtoare este, de obicei, confruntarea directă cu opera. Cine ar avea îndrăzneala să abordeze « Adio Arme » printr-un tablou sinoptic? Este firesc să n-ai încredere într-o experiență literară prin care ești prea îndeaproape călăuzit, fiindcă experiența literară asupra căreia mintea noastră se va aplica mai tîrziu se cere produsă prin actul însuși al lecturii.

Studiul științei este, însă, diferit. Ca și cercetarea istoriei, studierea științei începe cu legende și simplificări extreme. Apoi, același teren este reexaminat, se adaugă amănunte, se abordează complexitățile, încep să se formuleze probleme la care răspunsul se lasă așteptat. Un raport științific este o relatare care poate fi întotdeauna repovestită, deoarece în scrierile științifice linia narațiunii trebuie căutată în adîncirea conceptului.

La fel stau lucrurile și cu relatarea expediției Apollo 11, dacă ne vom apuca să trecem iar la înălțarea de pe turnul de lansare, la depunerea astronauților pe orbită, și chiar la reproiectarea lor spre lună; de fapt, reiterînd lansarea, să recunoaștem, n-am face decît să subscriem la rîndul nostru la metodele științifice de instruire, plăcerea noastră fiind aici produsă prin reîntoarcerea, sau revenirea pe același teren, unde vom descoperi că povestirea, impregnată cu multe și mărunte detalii, devine, într-un fel, o altă relatare, — așa cum o zi retrăită în vis capătă relieful unei zile excepționale. Pare că am fi plecați într-o călătorie pe căi misterioase, căci implicația rămîne fără greș aceea că o cercetare, sau un studiu al călătoriei întreprinse de tehnologie pe lună, ar putea perfect de bine să înceapă în spațiul interior al visului.

Of a Fire on The Moon, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

... A vorbi despre subconştient înseamnă să-l invocăm pe regizorul propriei noastre imaginaţii. Iată-l. Se înclină. Apar caverne şi grote, palate subacvatice, cercurile şi amfiteatrele infernului, riturile barbare în întunericul adînc al pădurii; ne gîndim la vrăjitoare şi ne pătrundem de comuniunea sufletească dintr-o biserică. Ei da, este aci avuţia teatrului, dar nu e numai atît. Ceva sugerează de asemenea un domeniu tot atît de ferit de lumini şi spectacol ca rafturile sumbre ale unei biblioteci, noaptea, — negreşit acea parte a subconştientului care slujeşte drept servitor al vieţii cotidiene. La cerere, din adîncurile sertarelor sale, acesta va produce în proporţii zilnic stabilite, varietăţile de informare practică solicitate de inteligenţa conştientă. Subconştientul va rezolva probleme, oferind analiza noilor situaţii create de dificultăţile existenţei exterioare; va furniza, chiar, evaluări practice ale gradului nostru de pregătire, în vederea întîmpinării vreunui eveniment neprevăzut, sau a vreunei crize; şi dacă materialul, conţinutul, e suficient de nou şi de periculos, sau dacă pretinde pregătiri pentru cea mai înalt calificată dintre munci, atunci instrumentul psihicului poate chiar trimite cereri de informare către castelele, teatrele şi redutele subconştientului celui mai afund, unde s-ar putea să-şi aibă reşedinţa un tip de cunoaştere caracterizat printr-o natură mai poetică, mai străbătută de spaime. Da, această cameră de taină, acest adaos întregind activ conştiinţa noastră, este evident întruchiparea organică, vie a unui computer: şi nu poţi începe nici măcar să contempli funcţia visului pînă cînd nu recunoşti ce complexitate trebuie să aibă un astfel de computer în dialogul său nocturn cu necuprinsul.

....

Totuşi, chiar simplul fapt de a considera visul drept un set organizat de simulări explorînd ţinutul spaimelor, impune dintru început cîteva comparaţii, de la sine grăitoare, cu priviri la expediţia *Apollo* 11. Pentru că dacă este în natura existenţei noastre să iscodim sensuri nu numai în îndatoririle şi surprizele unei zile de lucru, ci şi noaptea, prin fundăturile subconştientului (unde revelaţia spaimei de dincolo de spaima cunoscută, sugerează înseşi pericolele care pîndesc sufletul nostru), cîtă forţă se-ascunde în meditaţia paralelă: că drumul nostru la lună a fost, la urma urmelor, o explorare înfăptuită de însuşi veacul nostru, prin sfera consecinţelor posibile ale prosternării înaintea tehnologiei; ca şi cum întradevăr, expediţia propriu zisă pînă la lună ar fi fost un specimen gigant de simulare, făcut în scopul de-a dezvălui o taină, din tendinţele înmormîntate ale istoriei noastre. Ca şi cum tehnologia s-ar fi hotărît să-l reinvoce pe zeul magiei, ucis deja odată, întocmai cum un preot ar putea să cadă, prin coşmar, în patima de foc a sexului, atît de primitivă, — izgonită odinioară — şi pe care, acum, ar dori parcă s-o reconfrunte cu puterea de-a i se împotrivi.

Remarcile de acest fel sînt generale, sînt grandioase, dar se pierd în obscuritatea furtunii metafizice. Totuşi în obscuritate se pot dibui chei subtile şi pietre de hotar. Dacă titlul capitolului nostru este « Psihologia Maşinii », dezorientarea cititorului în faţa acestei noţiuni nu e decît o aluzie directă la frămîntările tehnologiei. Dacă maşinile au realmente o psihologie, tehnologia nu e absolvită de magie; or, tehnologia se întemeiază, totuşi, pe convingerea profundă că magia nu există şi că, tocmai de aceea, maşinile pot fi menite îndeplinirii unor sarcini excepţionale. Magia porneşte de la premisa că un acelaşi act repetat cu ceremonie de suficient de multe ori va invoca un spirit. Sau, cel puţin, va reuşi să-l invoce dacă există condiţii adecvate, dacă slujitorii nu sînt stăpîniţi de nici un fel de puteri nesupuse şi zeii sînt favorabili, dacă animalele şi fetele care trebuiesc sacrificate sînt caste, iar odoarele neprofanate. Tehnologia porneşte de la premisa că nu există spirite şi că acelaşi act repetat conform unui sistem de procedee şi mecanisme bine reglate, nu va produce nici un spirit, ci, de fapt, acelaşi rezultat, de fiecare dată. Indiferent de dispoziţia

https://biblioteca-digitala.ro

bună sau rea în care se află zeii, maşina va demara, carabina se va descărca, stereo-ul va funcţiona. De fapt, există un număr nedefinit de împrejurări cînd maşina nu vrea să pornească, carabina se blochează şi comutatorul pentru stereo dezvoltă parcă subit o inteligenţă de sine stătătoare. O inteligenţă de sine stătătoare ! Acesta e pragul psihologiei maşinii. Fiindcă o astfel de psihologie sau există sau nu exista şi tehnologia se întemeiază pe credinţa implicită că maşina nu are psihologie; carabina s-a blocat din cauza unei particule de murdărie de pe închizător, carburatorul maşinii s-a înecat din cauza piciorului nervos al şoferului şi comutatorul, departe de a avea o inteligenţă de sine stătătoare, s-a defectat datorită unei mînuiri neglijente. Pentru fiecare defecţiune se presupune o cauză precisă non-psihologică, pe care tehnologia trebuie să o demonstreze; psihologia presupune liberul arbitru. Fiinţa umană, totală determinată, e ca o maşină. Şi atunci, psihologia este un studiu al stilului de a alege, cu condiţia să existe libertate de alegere. Chiar un titlu ca *Psihologia Maşinii* presupune că mecanismul cercetat, indiferent cît e de complet adaptat la universul cauzei şi al efectului, mai are totuşi orizonturi tainice, între amurg şi noapte, unde are libertatea să se exprime, sau să acţioneze în contradicţie cu logica şi cu propriile lui mecanisme, liber să sară de pe făgaşul cauzei şi al efectului. Deoarece astfel de evenimente se petrec, dacă într-adevăr ele se petrec, în acele împrejurări neaşteptate cînd lipsesc instrumentele care să examineze defecţiunea, putem discuta problema. Nimeni din cei în viaţă nu poate afirma cu certitudine că există sau nu o psihologie a maşinii — într-adevăr, ar trebui un teoretician de talia lui Einstein pentru a demonstra prezenţa unei astfel de psihologii sau, la drept vorbind, şi aceasta ar fi şi mai uimitor, pentru a demonstra decisiv că existenţa unei astfel de psihologii este de neconceput. Dacă tehnologia are pasiunea să trăiască ca şi cum ar deţine o astfel de dovadă, există în om un reziduu primitiv care, în prezenţa maşinii, este departe de a fi convins că motorul nu e posedat de vreo specie de spirit benign sau vătămător. Într-adevăr, experienţa de zi cu zi sugerează în permanenţă că maşinile complexe au faţă de operatorii complecşi şi foarte solicitaţi un comportament mult deosebit de cel pe care-l au faţă de mecanicii calmi şi nepăsători. Dacă argumentele raţionale ne fac să vorbim numaidecît de caracterul neştiinţific al unei astfel de observaţii (şi chiar de lipsa unei observaţii organizate simple în însuşi actul observării) totuşi neliniştile enorme ale tehnologiei rămîn. A detronat sau nu magia? Şi dacă nu, dacă magia există încă în mijlocul maşinilor, atunci domnia tehnologiei ar putea fi încheiată dintr-o lovitură, fiindcă acolo unde e loc pentru puţină magie poate să fie loc şi pentru o magie puternică, întocmai cum prima fisiune nucleară a stîrnit printre fizicieni groaza că s-ar putea produce o reacţie în lanţ care să distrugă pămîntul. Dacă o maşină ar deveni suficient de magică pentru a începe o viaţă de sine stătătoare, cine ar mai fi sigur că n-o să apară, la toate maşinile similare de pretutindeni, o reacţie, o rezonanţă producătoare de efecte similare?

Temerea aceasta a tehnicianului nu este mai puţin bizară decît teama intimă a doctorilor că întreaga speţă omenească ar putea să dea deodată în cancer. Căci în măsura în care corpul omenesc este o maşină, celula canceroasă prezintă dovezi de magie (sau ceea ce am denumit Psihologia Maşinii), deoarece celula canceroasă a renunţat la organizarea fiinţei umane şi atestă o inteligenţă de sine stătătoare. Şi dacă medicul se teme de flagelul cancerului din cauza devierii vinovate a Secolului Douăzeci de la controalele şi măsurile de siguranţă din trecut—se prescriu pilule, înainte chiar ca efectele lor secundare să fie detectate — tot astfel tehnologul este stăpînit de o teamă, de un alt fel de teamă. El ştie că tehnologia, după ce a ocupat domeniul magiei, manifestă acum tendinţa de a invada ultimile tabuuri sociale. Într-adevăr, ce este tehnologia dacă nu aptitudinea de a fotografia actul şi de a-l

https://biblioteca-digitala.ro

proiecta la televizor, astfel încît să putem să ne studiem propria creaţiune? « Fiule, iată cum ne mişcam, mama ta şi cu mine, atunci cînd te-am conceput.» Ei da, domnule, asta e tehnologia. Iată unde-i camera de serviciu — secolul este prea înspăimîntat în faţa proporţiilor de zeu pe care şi le-a atribuit omul, încît singurul leac de spaimă este să stîrpim orice tabu şi să vedem ce explozii întîrzie să se producă. Şi totuşi în fiecare clipă în care smulgem din rădăcini tabuurile, tot ceea ce e primitiv în noi, şi care încă dă crezare tabuului, toată experienţa tribală nespusă care se poate închipui că există pe conductele visului nostru, proiectează descoperiri primitive, primordiale, pe calea unor mai profunde simulări. Astfel se întîmplă că veacul resimte o nelinişte profundă. Această nelinişte se nutreşte din strîngerile de mînă, umede şi reci ca respiraţia de scoică ale mult prea multor tehnologi şi tehnicieni. Ei ştiu că munca lor sau este suficient de liberatoare pentru a degaja omul de spaimele trecutului său, brăzdat de superstiţii, sau zdrobeşte tabuuri reale şi nepreţuite şi se transformă astfel în sacrilegiul comis pe un fond religios. Oare aceasta n-ar putea distruge pămîntul, aşa cum a năruit deja orice economie firească a naturii? Aceasta este sursa principală a marii nelinişti care-l încearcă pe tehnolog cînd este confruntat cu ideea că maşina ar putea să aibă o psihologie.

Ne putem aşadar aştepta ca o discuţie despre psihologia maşinii să fie mai atrăgătoare pentru fizician, sau pentru inginerul serios, decît pentru studiosul obişnuit al disciplinelor umaniste. Aquarius, înarmat cu cei patru ani de studii inginereşti, avea obiceiul să-i bată la cap pe criticii literari şi pe doamnele inteligente ca să-i abată de la presupunerea lor cum că ştiinţa ar fi o cercetare exactă, care ar duce la cunoaştere. Dimpotrivă, el îi asigură că nu există nici un fel de cunoaştere ultimă în ştiinţă. Noi ştim că gravitaţia este un fel de atragere dintre corpuri şi putem măsura această atracţie, dar de ce le-a venit să se atragă unul pe altul scapă măsurătorii noastre. Ştim că se cere energie pentru orice muncă şi că energia ia uneori formă de lumină, căldură sau electricitate, ştim că este înmagazinată în combustibili şi în explozivi, putem măsura energia în diferitele ei forme, putem să o măsurăm în întruparea ei maiestuoasă, aceea a mareelor oceanului, sau să o măsurăm cu exactitate în stropii de apă ai mării, dar nu avem nici cea mai vagă noţiune despre cum arată energia. Nu ştim nici ce este electricitatea. Ştim cum să folosim electricitatea, putem să o folosim cu precizie în nenumărate instrumente de tot felul, dar, în definitiv, nu ştim să spunem mai mult despre natura sa decît că de obicei se prezintă sub forma unui curent de electroni într-o sîrmă, iar cum arată un electron nu ştim. Cu siguranţă că nu ştim de ce trecerea unui fir de sîrmă printre polii unui magnet în formă de potcoavă duce la magicul efect al producerii de curent electric prin fir, tot aşa cum nu înţelegem de ce orice curent electric care trece printr-un fir produce, la rîndul său, un nou cîmp magnetic. Intreaga lume a comunicaţiilor s-a construit pe electricitate şi totuşi, nu avem dreptul să afirmăm că, dacă magnetismul este o stare şi dacă cineva îţi întrerupe starea de spirit, impulsul rapid al iritării pe care ai putea să o resimţi este, de fapt, electricitate în nervii tăi. Nu ştim. Nu înţelegem natura ultimă a electricităţii. Dar nici timpul nu-l înţelegem. Există multe teorii despre timp, însă timpul a rămas esenţialmente la fel de misterios ca şi ideea că spaţiul este infinit sau că materia este alcătuită din atomi individuali, a căror structură este la fel de complexă ca a sistemelor solare, sau, cum s-a dovedit mai de curînd, mai complexă încă decît acestea. Cu fiecare an numărul de particule sub-atomice descoperite este tot mai mare. Pentru profanii care au crescut odată cu electronii, protonii, neutronii şi pozitronii, au apărut de acuma mezonii şi fotonii, şi micro-mezonii şi încă multe alte nume şi concepte pe care nici un neiniţiat nu le poate urmări, iar ştiinţa are astăzi mai puţine certitudini în legătură cu tabelul periodic al elementelor şi cu structura atomului decît

https://biblioteca-digitala.ro

avea la începutul secolului. Şi lista s-ar putea continua. Dacă n-a fost înţeleasă natura timpului, gravitatea, magnetismul sau semnificaţia ultimă a cuvîntului « electric », ce ştim noi, la urma urmelor, despre sunet? Putem spune că sunetul este provocat de unde, dar nu putem explica de ce undele produc sunet în ureche. Iată încă un mister. Tot astfel pipăitul, dacă te-ai gîndi la acesta, şi mirosul şi gustul şi suferinţa şi moartea; da, dar toate acestea trec dincolo de fizic, da, da, căci domeniul fizicii se sfîrşeşte undeva între sunet şi miros. Puţină substanţă. În centrul însuşi al fizicii, în faţa fenomenului luminii, întunericul a fost abundent. Nimeni n-a putut fi sigur dacă lumina se compune din corpusculi sau dacă se propagă prin unde ca sunetul, sau este şi una şi alta. Şi una şi alta! Cînd s-a ajuns la cunoaşterea ştiinţifică finală am văzut că nu sîntem mai departe decît primitivii care credeau că lumina vine de la Dumnezeu. Poate că vine. N-a dovedit nici un fizician contrariul. Astfel nu ştim nici măcar ce este o flacără. Am uitat maiestatea focului, misterul de nepătruns. La drept vorbind ce este o flacără? Un gaz care arde, ni s-a spus. Dar de ce ard gazele cu lumină? Şi de unde provin gazele? Sălbaticii au privit o dată focul şi au ştiut, Dumnezeu se afla în lemnul copacilor şi în miezul a tot ce arde, dar în prezent abia dacă mai ţii minte că a privi într-un foc încins ca evidenţa imanenţei ar putea fi tot una cu a privi în vîlvătăile lui Apollo 11 în timp ce corabia de flacări şi-a început drumul către lună. Cîtă îndrăzneală încrezătoare sălăşluia în acel foc.

. . . .

Nu toţi oamenii care lucrau pentru NASA erau nesinceri sau aveau un aer şters. Probabil că jumătate din cei cinci mii care au muncit la lansare, au fost prezenţi într-un moment sau altul pe Rampa A la Complexul de Lansare 39 şi aceştia erau « aşa de puternic motivaţi », cum spunea la o conferinţă de presă Paul Donnelly, directorul operaţiilor de lansare, « încît chiar şi un păgubos ajungea să presteze o zi de muncă bună ». Donnelly era un diavol de om între două vîrste, cu ochii verzi colcăitori, păr blond ca cenuşa ,un nas cîrn de irlandez, veston verde, cămaşă albă, cravată cu picăţele verzi, Întrebat dacă se simte încordat din cauza lansării, el a răspuns sec, « Să zicem că trebuie să suferiţi o operaţie pe creier. V-ar conveni ca operatorul să fie crispat?» era ferm în răspunsurile sale, dur ca o coardă de arc gata să-şi trimită săgeata. « Decolăm dacă plafonul general depăşeşte cinci sute de picioare, » a răspuns el la o întrebare încuietoare. « Vîntul maxim acceptabil este de douăzeci şi opt pînă la treizeci de noduri, » replică el altuia. Avea diagrame, prezenta amănunte ale numărătorii inverse, în tinereţe fusese jucător semiprofesionist de baseball.

El era unul din tipurile umane din jurul operaţiilor de lansare. Directorul Rocco Petrone, pe care l-am menţionat deja, era un alt tip de om. Era un fost jucător de fotbal de la West Point, foarte masiv, cu antebraţele puternice ca nişte coapse şi ochi care sugerau forţa compresată a petrolului ce stă gata să ţîşnească în fundul puţului; mintea sa, după cum îi mergea faima — o magazie de nesfîrşite amănunte. Mulţi bărbaţi care arătau ca el se ataşaseră de munca lansării. Era o muncă grea. Peste şase milioane de livre erau pe punctul de a se înălţa în văzduh, şi aceasta prin forţa unui foc care îşi devora atît de repede carburantul: peste jumătate de milion de galoane trebuiau arse în două minute şi jumătate, încît puteai să-l consideri o explozie controlată. De unde la MSC[1] la Houston totul era înşiruit, prins în cabluri, mic, simplu sau în carcasă, clădirile nu aveau personalitate, tehnicienii erau şterşi — structurile de aici, de la Kennedy, VAB-[2]ul, Lansatorul Mobil, Transportorul şi

1. 1 gallon=3,78l.
2. MSC=Manned Spacecraft Centre — Centrul de nave spaţiale pilotate de oameni.
3. VAB=Vehicle Assembly Building — Clădirea de asamblare a vehicolului

https://biblioteca-digitala.ro

Structura de Serviciu Mobilă, apăreau prin contrast ca puteri gigantice adunate laolaltă pentru un apogeu atît de rapid, încît luni și luni de lucru își dau rodul în două minute cît se vede nava pe cer, fiindcă, într-adevăr, puterea de a comanda zborul se va muta curînd de la Centrul de Control de la Kennedy la Controlul Misiunii de la Houston, unde va rămîne pentru următoarele opt zile. Așa că nu era o întîmplare că bărbați așa de puternici și hotărîți, bărbați agili ca jucătorii de baseball, sau tot așa de izometric blindați ca apărătorii sau fundașii erau atrași spre operațiile de lansare. Într-adevăr, mulți dintre ei aveau violența aceea mocnită și taciturnă de uragan, pe care o găsim la mexicanii și la indienii ce lucrează pe terenurile petrolifere din Texas; cîțiva dintre ei, îmbrăcați cu extravaganța risipitorilor din Las Vegas! dacă ar fi trebuit să se depisteze și localizeze whisky-ul și jazz-ul oriunde în rîndurile oamenilor de la NASA, apoi la acești tehnicieni și muncitori s-ar fi depistat, ale căror probleme se învîrteau în jurul pompării a milioane de galoane de carburanți în pîntecele treptelor lui Saturn V. Și dacă ochii lor păreau armonizați cu adîncimile combustibililor gata să izbucnească în mugetul văpăilor de o sută de picioare, dacă pregătirile pentru lansare brăzdau îngrijorarea pe fețele lor puternice, aceasta nu se întîmpla pentru că ar fi fost posedați de acest fel de spaimă care vine de la sfărîmarea tabuurilor. Ei, nu, Cocoa Beach fusese un ținut sălbatec și aspru și se mai pot auzi încă prin baruri glume de felul acesta: «Permiteți-mi să iau parte la suferința voastră, voi ăștia din Georgia, fiindcă guvernatorul Maddox a suportat de curînd un transplant de rect» . . . o dușcă. . . «și rectul l-a respins!» Nu, nu, spaima de aici, cîtă era, era cea pe care o au atleții de profesie: o să cîștigăm jocul? Ei știu că nu pot nici măcar să se gîndească să nu cîștige, fiindcă norocul atîrnă de-un fir de ață, Dacă pierd, va urma o retribuție mai proastă. Astfel că ei se concontrează asupra puternicului Saturn V al lui Wernher von Braun și, asemenea atleților adevărați, își dau silința pînă și în visele lor să urce racheta la cer, și chiar în somn verifică funcționarea fiecărei conducte și supape.

Apollo 11 a ieșit din clădirea VAB-ului la 20 mai, cu aproape două luni mai înainte, a ieșit prin uși despre care s-a zvonit că sînt destul de largi pentru a putea cuprinde Clădirea ONU, uși care au căscat o deschizătură înaltă cît patruzeci și cinci de etaje în peretele de cincizeci și două de etaje al VAB-ului. Apollo-Saturn se ivise din această deschizătură înaintînd aproape cu viteza cu care se tîrăște pe drum o broască țestoasă, și imediat fusese atașat la Rampa Mobilă, o structură deplasabilă, mai mare decît el, despre care s-a afirmat că este « structura portabilă cea mai grea cunoscută în emisfera vestică ». Rampa avea o înălțime de patruzeci și cinci de picioare și cîntărea douăzeci de milioane de livre. Baza acesteia, pe care era așezat Apollo-Saturn, era cît o casă cu două etaje și acoperea jumătate de pogon. Structura sa verticală se înălța pe patruzeci și patru de etaje, o turelă deschisă, formată din grinzi cenușii și punți de bastiment și care semăna cu un zgîrie-nori aflat în prima fază de construcție. Și era înalt Apollo-Saturn, avec 363 picioare înălțime, treizeci și șase etaje lungime, și stătea perfect vertical, dar și mai mare era Rampa Mobilă, care se ridica deasupra rachetei cum se saltă un jucător de baschet de șapte picioare înălțime peste un jucător care are cinci picioare și jumătate înălțime — ba chiar era loc pentru o macara de înălțime, cu cap de ciocan, cu o sarcină de douăzeci și cinci de tone pentru a putea ajunge confortabil de deasupra Rampei Mobile chiar pe vîrful rachetei, trecînd peste botul ascuțit ca un ac al turnului de evadare. Dedesupt, nouă punți retractile din oțel, unele lungi de șaizeci de picioare, se întindeau ca niște brațe, cordoane ombilicale și falusuri de la Rampă spre Apollo-Saturn și permiteau accesul în toate sensurile, de la vehiculul spațial spre cele șaptesprezece platforme de lucru, unele mobile, iar altele fixate pe înălțimea de patru sute de picioare pe care o avea în plus Rampa Mobilă. Platformele de lucru ofereau o bază pentru

https://biblioteca-digitala.ro

alimentarea cu explozibili, pentru comanda sistemelor pneumatice, controlul instrumentelor și supravegherea rețelelor electrice.

Și iată că acest trup sculptural uriaș, compus din strălucitorul Apollo-Saturn și încîlcita osatură a Rampei Mobile, care se îmbrățișau prin nouă punți de oțel, a ieșit tîrîndu-se cu pas de țestoasă sau de omidă pe ușile VAB-ului. Comparația cu viteza omidei nu este rău aleasă. Apollo-Saturn și perechea sa, Rampa Mobilă, erau instalate pe un transportor uriaș, un zdrahon de fundament mobil de șase milioane de livre cu patru șenile înalte de zece picioare și lungi de patruzeci, fiecare șenilă plasată la colțul unei structuri cît două etaje, lungă de 131 picioare și lată de 114 picioare o suprafață mai mare ca un teren de baseball. Acest tractor de dimensiunea a trei șlepuri lungi legate unul de altul pe lățime, cîntărea împreună cu încărcătura sa verticală înaltă cît patruzeci și cinci de etaje peste optsprezece milioane de livre, așadar acest tractor caterpilar avea segmenți individuali pe fiecare șenilă a transportorului care măsurau șapte picioare în lățime și cîntăreau o tonă. Tancul acesta care față de tancurile obișnuite ale armatei făcea ca oamenii adunați pe lîngă șenilele sale să pară liliputani, acest monstru și miracol al mecanicii cu cele două modeste motoare Diesel, fiecare cu foarte puțin sub trei mii de cai putere, avea o viteză maximă generală la sol, cînd se afla sub sarcină, de o milă la oră, dar în general era nevoie de șase sau opt ore pentru a parcurge cele trei mile și jumătate dintre VAB și Rampa A de la Complexul de Lansare 39; fiindcă, deși Calea Caterpilarului era o șosea excelentă, lată cît o răspîntie de opt străzi cu divizor median și avea o grosime de șase picioare, diverse soiuri de umplutură hidraulică, rocă sfărîmată și o îmbrăcătură de asfalt și piatră mică de rîu ca ultim strat pentru a susține această greutate ambulantă de optsprezece milioane de livre, drumul avea totuși cîteva curbe pretențioase, greu de depășit și o pantă de cinci grade, care trebuia urcată la urmă pentru a ajunge pe baza de lansare a rampei înseși, care era cam la 48 de picioare deasupra nivelului mării. Înainte ca să vă puteți închipui spaima lui Apollo-Saturn și a Rampei Mobile, așa cum își trosnesc și-și opintesc cele patruzeci și cinci de etaje în susul celor cinci grade (ca pentru a reduce Turnul din Pisa la un puiet chinuit) liniștiți-vă la ideea că transportorul avea un sistem hidraulic de reglare a nivelului, acționat de două Diesele de o mie de cai putere (1.065 HP, ca să fiu mai exact) care puteau să regleze hidraulic baza cu o toleranță de o uncie, ba nu, două uncii pe orizontală în timp ce se escaladau ultimii cinci la sută din panta de pe dealul de lansare din beton. Aceasta s-a realizat cu ajutorul unui fel de cumpănă de dulgher, care avea 130 de picioare lungime între extremități — negreșit cea mai lungă cumpănă de dulgher din lume — astfel că partea de sus a vehicolului spațial era menținută pe verticală cu o toleranță de 10', ceea ce nu e rău, cu o deviere, adică, nu mult mai mare de cît diametrul unui mingii de volei.

Se poate presupune că prezența posibilă a curenților înalți, a ocolurilor lente, și a rampelor ar fi cauza pentru care transportorul se deplasează cu o viteză mai mică decît maxima sa, se deplasează mai degrabă cu viteza unei țestoase, jumătate de milă la oră, dar, deoarece priveliștea zgîrie-norului deschis și a rachetei prinsă în îmbrățișarea celor nouă brațe și zăngănind peste coclaurii de la Cape Kennedy cu o iuțeală mai mică de un picior pe secundă este o priveliște pe care nu este om să o mai fi văzut vreodată, aceasta se înscrie, într-adevăr, ca un moment în simbolistica legendei, nu mai prejos, poate, de clipa cînd Pădurea din Birnam a venit la Dunsinane : probabil că desăvîrșitul spirit de precauție al lui Rocco Petrone, care se reflectă în viteza de jumătate de milă la oră, în loc de o traversare cu o accelerație de două ori mai mare, se datorește cine știe cărei plăceri ascunse, pe care o dă voluptatea amplificată de o oferi tuturor lucrătorilor Centrului Spațial plăcerea să urmărească egreta prea puternicei lor corăbii lunare plutind la orizont din zori pînă-n amurg, și mai spectacu-

https://biblioteca-digitala.ro

los încă noaptea, cu faruri agăţate în cordaj, ca un galion-fantomă din Marea Caraibilor ! Începutul călătoriei spre lună a fost lent, lent, asemenea căderii celui mai bogat fulg de nea.

Călătoria a fost întreprinsă pe 20 mai, la numai două zile după ce decolase Apollo 10 — de fapt, Apollo 11 se afla pe rampă înainte ca Apollo 10 să fi încheiat prima din cele 31 de rotaţii în jurul lunii. Apollo 11 a trebuit să rămînă acolo pentru următoarele cincizeci şi şapte de zile, timp în care i s-au pus la punct ultimele amănunte şi a fost adusă o Structură de Serviciu Mobilă, încă şi mai solidă decît Rampa Mobilă, chiar dacă nu la fel de înaltă, a fost adusă de la staţia sa de parcare situată la o distanţă de o milă şi jumătate, pentru a sprijini racheta pe partea cealaltă. Acum racheta era flancată de doi uriaşi împletiţi din oţel, unul înalt cît patruzeci şi cinci de etaje, celălalt cît patruzeci, iar braţele lor o înconjurau din toate direcţiile, şi noua Structură de serviciu utiliza cinci platforme care se puteau deplasa în sus şi-n jos şi puteau deschide şi închide fiecare nivel asemenea unor fălci reglabile. Vehiculul spaţial, legat şi înfăşurat sub cerul liber, cu tehnicienii care aveau acces la el la fiecare hublou şi oblon, a fost supus la Testul Gata-de-Zbor. Dacă elementele componente fuseseră testate toate mai înainte, în camere de vid şi în simulatori, dacă de fapt, racheta asamblată fusese de curînd supusă la probă în VAB, prin Testul de Conectare — o simulare a comportării în plină misiune a fiecărei părţi mobile care trebuia să funcţioneze în timpul zborului — încît fiecare comutator, supapă, articulaţie cardanică şi sensor au fost acţionate; acuma, din nou, afară, pe terenul Rampei de Lansare A, Complexul 39, s-a executat Testul Gata-de-zbor, i s-a aplicat întregului vehicol numărătoarea inversă, Modulul de Comandă a fost verificat într-o misiune imaginară spre lună, toate legăturile hidraulice şi electrice au fost probate prin echipamentul de sprijin la sol, şi tehnicieni mişunau la bază, în camera de comandă, iar computerii au fost îngropaţi în izolaţiile şi capsulele lor anti-şoc de la baza Rampei Mobile, urmînd ca totul să fie coordonat în final în acea Cameră de Comandă de la Centrul de Control al Lansării construit într-o aripă a VAB-ului, la trei mile şi jumătate depărtare. Toate acestea au fost făcute în săptămînile care au urmat. Apoi a mai fost un ultim Test Demonstrativ de Numărătoare inversă, o repetiţie generală a adevăratei numărători inverse. Exerciţiul acesta a presupus încărcarea oxigenului lichid şi a hidrogenului lichid la bordul treptelor, apoi golirea carburanţilor după ce a trecut timpul simulat pentru aprindere. Da, da, Apollo 11 a făcut plinul şi a fost descărcat pentru a pune sub presiune fiecare cuplaj şi fiecare îmbinare, pentru a examina fiecare tub şi fiecare strat de sudură şi deoarece racheta cea uriaşă se arăta sensibilă ca o harfă scoasă din beci şi dusă într-o cameră însorită, conductele şi supapele îşi schimbau cu subtilitate regimul : şi cum inginerii de la lansare se obişnuiseră să trăiască cu un echivalent simpatetic al simţului intensităţii, racheta a fost de fapt reglată din nou după simulare. Cum o va spune şeful rampei, Guenter Wendt, « Toată maşinăria se mişcă şi geme. Îşi are zgomotele proprii pe care nu le-ai auzit mai înainte .»

A fost o pregătire prometeică pentru o muncă herculeană şi cînd era pe sfîrşite, s-a ajuns la ultima săptămînă, începuseră ultimele nouăzeci şi trei de ore de numărătoare inversă, această numărătoare care se desfăşoară timp de cinci zile, cu pauze sau opriri menite să creeze timp pentru rezolvarea unor probleme nesesizate, sau pentru a scuti echipajul de oboseală; acum ei îi dădeau înainte cu reglarea finală şi cu îndesirea pregătirilor de pe rachetă, fiecare indicator, fiecare cadran, fiecare contor şi fiecare computer de pe vehiculul spaţial supravegheat acum de la Camera de Comandă de la Centrul de Control al Lansării, nervii a sute de ingineri (avînd experienţa lansărilor precedente, care au dat fineţe acestor nervi) erau acum atenţi la cele mai subtile semne ale oricărei defecţiuni, care ar putea să fie descoperită mai întîi

https://biblioteca-digitala.ro

prin ezitarea vreunei supape, vreo fluctuaţie de presiune, vreo recalcitranţă într-un sensor electric — numărătoarea s-a continuat timp de cinci zile interminabile şi apoi, cu peste şase ore înainte ca astronauţii să se apropie măcar de hubloul către Modulul de Comandă, a început operaţia cea mai critică, care avea să dureze nouă ore, pomparea celor patru milioane şi jumătate de livre de oxigen lichid şi de hidrogen lichid în tancurile celor trei trepte.

O TRAIECTORIE SPRE LUNĂ

Aşa cum grecii puteau fi siguri că au descoperit secretul frumosului fiindcă estetica sculptorilor lor nu admitea nici o imperfecţiune a pielii, fiindcă, de fapt, sculptorii lor spuseseră că suprafaţa marmorei este deopotrivă cu suprafaţa pielii, tot astfel fizica clasică a rămas simplă fiindcă nu a încercat să se ocupe de nimic în afară de forma ideală. Ulterior estetica occidentală a fost suficient de ambiţioasă ca să dorească să descopere legile frumosului în suprafaţa cu imperfecţiuni a pielii şi în trupuri cu mădularele diforme (şi adevărat este că nu va reuşi pe deplin niciodată) întocmai cum ingineria nu a putut, într-adevăr, niciodată să se dovedească simplă şi accesibilă pentru amatori. La nivelul cel mai bun ingineria a fost o combinaţie judicioasă între fizică şi experienţa de-o viaţă pe care o are un om în privinţa maşinilor: un cadran neînsemnat de pe un banc de instrumente a fost adesea produsul înţelepciunii unui inginer priceput, care a consumat ani şi ani de muncă pentru a reduce abaterile unui instrument de măsură imperfect.

Aşadar orice încercare de a explica în termeni inginereşti mecanica zborului lui Apollo 11 este aproape imposibilă, pentru că cel care ar face-o ar fi obligat să rescrie o serie de extrase din manualele tehnice, iar fiecare manual s-ar dovedi în cele din urmă că nu-i altceva decît un extras din alte manuale mai detaliate, care la rîndul lor nu sînt altceva decît rezumate ale experienţei ce se poate transmite prin cuvînt şi, de aceea, mai puţin instinctivă a inginerilor veterani. Dar fizica pură a zborului a fost cu toate acestea simplă, tot atît de simplă şi de mulţumită de sine ca o statuie grecească.

Racheta s-a înălţat pentru că forţele care o propulsau în sus au fost mai mari decît forţele care o reţineau la sol. Puterea de tracţiune a motoarelor sale a fost mai mare decît greutatea ei. Aşadar ea s-a înălţat vertical, aşa cum noi putem sări în sus pentru o clipă fiindcă exact pentru o clipă forţa de împingere din picioarele noastre este mai mare decît greutatea noastră. Vorbiţi de putere ! — forţa picioarelor noastre încetează imediat; şi aproape imediat coborîm. Pe cînd racheta nu avea picioare să o propulseze în sus, ci mai degrabă un gaz aprins evacuat prin partea din spate; şi această forţă nu a încetat. Şi astfel racheta a continuat să se înalţe. La început ea nu s-a înălţat prea repede. Şapte milioane şapte sute de mii de livre împingeau în sus şase milioane cinci sute de mii de livre-greutate care trăgeau în jos. Diferenţa trebuia apreciată, deci, la un milion două sute de mii. Aceasta este tot una cu a spune că dacă racheta ar fi fost instalată pe roţi pentru a se deplasa pe un drum plan (astfel ca să nu trebuiască să fie ridicată), un milion două sute de mii de livre ar împinge aceleaşi şase milioane cinci sute de mii de livre ale rachetei. Se poate dinainte observa că de vreme ce această forţă ar continua să împingă, racheta ar începe să înainteze mai rapid. Dacă forţa de împingere şi greutatea ar rămîne aceleaşi, viteza rachetei ar creşte cu o acceleraţie egală. Dacă la sfîrşitul primei secunde, viteza ei măsurată ar fi cea scontată — adică cinci picioare pe secundă — după zece secunde iuţeala ei va atinge cincizeci de picioare pe secundă, iar după douăzeci, o sută de picioare pe secundă. Motivul nu-i greu de înţeles. Forţa de împin-

https://biblioteca-digitala.ro

gere nu s-a micşorat. De aceea, racheta se va deplasa în fiecare secundă cu cinci picioare mai rapid decît în secunda precedentă. După două secunde racheta ar înainta cu zece picioare pe secundă pentru că în acest al doilea interval de măsură s-au adăugat cinci picioare pe secundă la primele cinci picioare pe secundă. Cincisprezece picioare pe secundă va fi iuţeala sa după trei secunde. Viteza va creşte în fiecare secundă cu cinci picioare pe secundă, cît timp va rămîne constantă forţa de împingere aplicată pe racheta ce se deplasează pe roţi pe un drum plan. La capătul a şaptesprezece minute şi jumătate racheta pe care am folosit-o ca model imaginar ar trebui să circule cu o viteză imaginară de o milă pe secundă.

Totuşi această rachetă ipotetică se mişcă mult mai încet decît Apollo-Saturn. Cînd Apollo-Saturn se plasa pe o orbită la o sută de mile altitudine şi la o depărtare de o mie cinci sute de mile, nu trecuseră încă douăsprezece minute şi viteza de deplasare atinsese cinci mile pe secundă sau optsprezece mii de mile la oră.

Pentru o fire generoasă explicaţia devine agreabilă, deoarece sugerează cheltuiala de energie. În rachetă greutatea cea mai mare o au carburanţii şi carburanţii se consumă. Racheta pierde din greutatea sa cîte treizeci şi cinci de galoane de carburanţi pe secundă, ceea ce-i imens. În acelaşi interval dispar cam la treizeci de mii de livre din greutate, ceea ce după calcule înseamnă aproape două milioane de livre pe minut. După un minut, şapte milioane şapte sute de mii de livre împing patru milioane şi jumătate de livre şi nu şase milioane şi jumătate. Astfel, nava îşi sporeşte cu fiecare clipă acceleraţia. Creşterea ei nu va mai fi de cinci picioare pe secundă, ci peste douăzeci. Deoarece motoarele îşi sporesc de asemenea randamentul pe măsură ce racheta ia altitudine şi spaţiul aproape vid al atmosferei tot mai rarefiate opune o rezistenţă tot mai mică flăcărilor de la eşapament, la capătul a două minute şi cincisprezece secunde de zbor forţa de propulsie a atins astfel peste nouă milioane de livre şi are de împins o greutate doar cu ceva mai mare de două milioane şi jumătate de livre. Acum racheta este propulsată de o forţă de aproape patru ori mai mare decît ea; aşa încît acceleraţia sa va fi cam de vreo nouăzeci de picioare pe secundă şi nu cinci picioare pe secundă ca la decolare, nici douăzeci de picioare cum fusese după prima secundă.

Apollo-Saturn nu călătoreşte, totuşi, mult timp aşa de rapid. Pentru a atinge această acceleraţie sînt necesare două minute şi cincisprezece secunde şi apoi motorul central este oprit. Forţa de împingere se reduce la şapte milioane două sute de mii de livre de la cele patru motoare rămase în funcţiune. Douăzeci şi cinci de secunde mai tîrziu motoarele suspendate (din afara bordului) sînt oprite. Peste alte cîteva secunde prima treaptă este separată. Racheta începe să călătorească cu motoarele treptei a două şi aceste cinci motoare noi nu sînt tot atît de puternice. Niciodată Apollo-Saturn nu va mai prinde o viteză aşa de mare.

Dar asta nu prea contează. Acceleraţia mai modestă a treptei a doua se adaugă la vitezele înalte atinse deja de prima treaptă. Apollo-Satun îşi va spori iuţeala la patru mile şi jumătate pe secundă şi se va pierde cu totul din vedere atunci cînd cea de a doua treaptă este separată după nouă minute şi douăsprezece secunde de zbor. Despuiat de prima şi de a doua treaptă, acţionat acum de un singur motor care dezvoltă de-abia a patruzecea parte din forţa pe care au dezvoltat-o maşinile pentru desprinderea de la pămînt, nava cîntăreşte acum numai patru sute de mii de livre sau a şaisprezecea parte din greutatea sa iniţială. Cu greutatea drastic redusă, racheta are încă nevoie de ceva mai multă viteză şi treapta a treia i-o va da, treapta a treia o va ridica la aproape cinci mile pe secundă sau optsprezece mii de mile la oră. Ca să ajungă la lună va trebui să se deplaseze mai repede, va trebui să atingă douăzeci şi cinci de mii de mile pe secundă pentru a scăpa de forţa de gravitaţie a pămîntului. Dar acesta este un pas ulterior. Deocamdată nava înaintează prin ceru-

https://biblioteca-digitala.ro

rile apropiate. La o altitudine ceva mai mare de o sută de mile racheta începe să înconjoare pămîntul o dată la fiecare oră şi douăzeci şi opt de minute. Greutatea ei a scăzut acum la trei sute de mii de livre-carburanţii treptei a treia fiind parţial consumaţi — şi se află în această condiţie magică de sfidare a gravitaţii cunoscută sub numele de orbită.

...

Da, da, în faţa lor era Luna, în sfîrşit la fel de vizibilă ca ţinuturile din zări în nopţile de vară, crepusculare şi nesfîrşite, ale Nordului, ea, satelitul Pămîntului, un corp infinit de misterios, unic în sistemul solar, Luna ale cărei proprietăţi şi dimensiuni s-au sustras tuturor categoriilor de clasificare dintre planetă şi satelit, Luna, aceea ale cărei origini au rămas o taină, ale cărei argintate trăsături au fost modelate — dar nimeni nu poate dovedi exact cum au fost modelate — Luna se dezvăluia dedesubtul lor în multiplicitatea liniaturii ei. Cronică împietrită a forţelor active din ceruri, sau poate altceva nu chiar atît de mort ; acolo sub ei, se rotea cine ştie ce lume întunecată, albastră şi cenuşie ca oţelul, cu o subţilă culoare prin unghere şi cratere ce se văd strălucitoare. Era o privelişte fantastică, misterioasă ca o prezenţă, înfricoşătoare ca un ţărm ciudat şi pustiu, ivit între un vis al cerului şi întinderea de sticlă a apelor. Cum să vîsleşti ? Cum să respiri ? Ţărmul albastru şi pustiu se apropia prin spaţiul lipsit de consistenţă, cu catedrale de lumină aşezate pe coroana crestelor lui.

Ce cîmp de cercetare li se oferea acum ! Iar dacă era mort, moartea avea dimensiune.

...

Se puteau vedea excavări de sol lunar, băşicări şi săpături, şi zgure de încreţiri pe sesuri, cupole şi sfere şi conuri goale pe dinăuntru, pete negre, pete albe, terase cu ziduri şi cataracte de roci adunate de întîmplare, bolovani vomitaţi pe sute de mile, pahare ca pentru ouă, munţi teşiţi şi creste, bulboane de noroi şi găuri de scoici, jgheaburi, cicatrici adînci, aşchii din greşelile de formare şi din evacuări, lanţuri de cratere, crestături lungi şi misterioase, lungi ca drumurile nesfîrşite de la un crater uriaş la altul, cratere întunecate şi cratere strălucitoare, cratere strălucitoare ca fosforescenţa mării cînd e luminată de Lună, şi lungi, misterioase, inexplicabile reţele de raze — nu exista un cuvînt sau un mod mai potrivit de a înţelege de ce liniile zburau pe tot întinsul, mii de linii de la anumite cratere, linii drepte şi linii în zigzag, linii care se opreau brusc şi linii care săreau parcă din pisc în pisc, aidoma unui creion tras peste fibrele de scîndură negeluită, linii care se dizolvau în sute de mici vibrări independente, şi linii groase, groase ca trăsăturile de penel suprapuse pe încreţiturile unei vechi pînze în ulei ; apoi linii care se ţeseau înlăuntrul şi în afara văilor — liniile acestea, razele, lungi de sute, de mii de mile, nu aveau dimensiune verticală, nu erau nici muchii, nici făgaşe, numai că ele posedau cine ştie ce proprietate specială pe solul Lunii — reflectau lumina într-un mod diferit, ca şi cum erau un soi aparte de murdărie şi praf lunar un înveliş sau pulberea vreunei specii de spirit sau de ordine care vizitaseră Luna după ce spiritul primar al Lunii se stinsese, vreo specie de hieroglife ca să înregistreze istoria relaţiilor dintre Lună şi Pămînt ; da, da, studierea Lunii era de-ajuns pentru a încuraja gîndul iscoditor, fiindcă Luna era un fenomen, Luna era o voce care nu vorbea, o istorie a cărei cronică, scoasă în întregime la iveală, nu putea să destăinuie încă nici un fel de răspunsuri : fiecare proprietate a Lunii se dovedea că infirmă o presupunere anterioară despre proprietatea ei. Da, da, Luna era o centrifugă a visului, accelerînd fiecare nouă idee pînă la stări de incandescenţă.

În româneşte de HORIA-FLORIAN POPESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Artificii, DICȚIONARUL ENCICLOPEDIC AL ȘTIINȚELOR, Paris 1751

ANDREI BREZIANU

FOCUL ȘI GÎNDUL

«The machine was the art» — *Norman Mailer*
(OF A FIRE ON THE MOON)

Desigur că dacă — prin urmările ei — Renașterea n-ar fi ajuns să disocieze cele două sensuri, anterior îngemănate, de artist și tehnician, de creator și artizan, cartea lui Norman Mailer «despre un foc de lună» ar fi putut așeza evenimentul Apollo XI — cel puțin din punctul de vedere al genezei — sub semnul condensat al conceptului de *artifex manus*, — semn unic al *mîinii*, deopotrivă ziditoare de iscusințe și de frumuseți, cum în vechime, cu un singur epitet, o denumește într-un loc și autorul *Metamorfozelor*, tomitanul, prin exil, Ovidiu.

https://biblioteca-digitala.ro

Cultura post-renascentistă a consfințit însă, cum știm, pentru omul occidental, divorțul dintre artele frumoase și meserii: pe de o parte imperiul *semnelor*, al poeziei în forme și simboluri, devine, de atunci începînd, tot mai marcat, fieful unui « homo faber artifex », pe de altă parte, domeniul *poiesis*-ului practic, al meseriilor și instrumentelor imitînd funcțional natura (nu în ultimul rînd prin cópii serializate) — generează explozia tehnologică și devine cîmpul titanic de desfășurare al unui « homo faber opifex ».

Din consemnarea lingvistică a tardivei rupturi (Dicționarul Academiei Franceze înregistrează termenul de « artist », în sensul astăzi prevalent, abia în ediția de

https://biblioteca-digitala.ro

la 1762) — se desprinde însă şi curiozitatea unei excepţii: e dăinuirea, într-un ungher de lexic, a unei variante împărtăşindu-se în continuare din dublul sens originar al vechii rădăcini, cuibul semantic al substantivului *artificier*, — lucrătorul specialist sau mînuitorul balisticii minore a focurilor de artificiu; realizarea majoră a ramurii, — balistica selenară, intră astăzi în una şi aceeaşi sferă de cuprindere. . .

Admiţînd postulatul mcluhanian după care toate tehnologiile reprezintă, în ultimă instanţă, extensii ale corpului uman, raportarea artificiului balistic lunar la mînă, intră, evident, în logica lucrurilor: creatoare a environmentului tehnologic, mîna nu se mai mulţumeşte să sondeze şi să ia în stăpînire raza spaţiului terestru, ci să întinde în afară; cucerirea Selenei poate fi privită, prin această prismă, şi ca ultimă expresie a dominaţiei exercitate de *manus artifex* asupra naturii, extensia, cantitativ vorbind, cea mai înaltă a membrului omenesc lucrător.

Din interiorul citadelei artelor, astăzi rupte de tehnică, Mailer descrie şi judecă giganticul salt, cu parte din dimensiunile şi implicaţiile lui filozofice. Dincolo de excelenta înregistrare reportericească, două referinţe se detaşează în mod special, conferind aici relief consideraţiilor scriitorului american. Cea dintîi, oricît de paradoxal, este de ordin psihologic şi caută să sugereze, fără s-o ducă pînă la capăt, o anume raportare la moarte, ca bornă finală a existenţei individuale (în speţă, a astronauţilor), aspect revelator pentru diagnosticarea stadiului de închegare al unei culturi: «esenţial pentru oricare cultură genuină este formarea unei concepţii asupra relaţiei dintre timp şi moartea individuală» [1], cum remarca George Steiner într-un eseu recent. Concluziile lui Mailer în legătură cu o astfel de referinţă nu strălucesc prin optimism; acesta nefiind însă aspectul pe care ne-am propus să-l discutăm aici, vom trece la cel de al doilea reper, ale cărui ramificaţii ating accidental esteticul, putîndu-se, într-un sens, racorda la o dezbatere mai largă, despre frumosul conceput prin instrumentalitatea mîinilor omeneşti.

În măsura în care o carte poate fi privită drept o «înmagazinare» de mesaje şi imagini, vom începe prin a spune că, — pe lîngă unele comentarii acide, volumul lui Norman Mailer conţine numeroase remarcabile fulguraţii, trimiţînd în ultimă instanţă pe cititor la poezia concretă a lucrurilor puse de om în mişcare (condensate, prin convenţia tipografică, în fixitatea lineară a paginilor — evocabile *in motu*, prin puterea imaginaţiei). Este «poezia însăşi a faptelor, realizînd miraculoase rafinări ale percepţiei, graţie ştiinţei contemporane, care a început să informeze de pe acum literatura în zona articulaţiilor ei nervoase, acolo unde aceasta este atît disciplinată cît şi dominată de tensiunile şi iminenţa viitorului» [2]. Raportată la saltul cibernetic în cosmos, atare prospecţiune, chiar considerată în sine, nu poate însă evita confruntarea cu un oarecare sentiment de spaimă, provocată de înseşi atributele intrinsece ale lucrurilor prezentate: «Tehnologia rachetelor», spune Mailer, «e locuită pe dinăuntru de spaimă. Două din cele mai primitive şi misterioase acţiuni ale firii: forţa focului şi transmiterea gîndului, au fost zăgăzuite în maşini şi aşezate la rîndul lor în interiorul altor maşini: focul, acum controlat, are sarcina de a dirija şi transporta o navă pe lună; gîndul oamenilor despre călăuzirea şi păstrarea acesteia a fost canalizat în circuite electro-magnetice, propulsînd gîndul şi observaţia în interiorul altor circuite electro-magnetice, care le propulsează la rîndul lor în alte instrumente de aceeaşi natură, — la sute de mii de kilometri depărtare. Dacă în tainele fizicii mai dăinuie pete albe, şi, în ciuda lor, omul a devenit totuşi capabil să execute asemenea acţiuni fără să priceapă, în definitiv, *pentru* ce această e esenţa proceselor, nu poate fi vorba de o spaimă obişnuită: e

---

[1] GEORGE STEINER, *In Bluebeard's Castle*, Faber, 1971, p. 71
[2] GEORGE STEINER, Op. cit. p. 99

dominarea focului şi gîndului, două din cele mai primejdioase activităţi pentru omul primitiv. . . Să pătrunzi cerurile, ca apoi să iei în stăpînire luna: Luna ! palida soră a Creaţiei ! »

Ca verigă instrumentală, creaţia cucerind această « palidă soră a creaţiei » este, de fapt, *computerul digital*, levierul fără de care saltul n-ar fi putut fi conceput, şi căruia Mailer îi dedică pagini de mare pregnanţă; « maşină diavolească », spune scriitorul, «sau, poate, cea mai colosală unealtă încăpută vreodată în mîna omului: construită pornind de la premisa implicită că toate fenomenele firii sînt captura virtuală a ştiinţei statistice ». . .

Extensia antebraţului uman în spaţiul extra-terestru prin forţa operativă şi rînduitoare a computerului digital, este în istorie, un fapt fără precedent; Mailer vede în această realizare şi crainicul încheierii unui secol; vara anului 1969 are, de aceea, pentru el, aerul unui nostalgic *fin de siècle:* înfăptuitorii giganticului tir vorbesc nu engleza sau americana ci « computerese » şi « technologese », limbaje ale erei electronice. Întrebarea ce se naşte priveşte, fireşte, posibilitatea unui dialog. . .

Într-un eseu semnificativ intitulat *Cumpăt, computer şi cumpătul vremii*, Constantin Noica făcea printre altele, în legătură cu acestea, şi următoarea importantă observaţie « O lume a calculului, cum va fi tot mai mult lumea de mîine, stă cu incalculabilul ei în faţa cugetelor. . . Computerul va putea orice; dar e o întrebare dacă va avea şi cumpăt. Sîntem datori lumii cu înţelesurile noastre »[1].

Sînt puţine şanse ca optica lui Mailer să fi beneficiat de cunoaşterea adîncimii de sens deschisă minţii de filtrarea paralelă a dubletului etimologic *cumpăt, computer*, cuvinte ce ne vin din aceeaşi rădăcină. Totuşi, dotat cu un instinct foarte sigur, prozatorul american constată: «Poate că voiajurile spaţiale au devenit ultimul mod de a descoperi adîncurile meta-fizice ale unei lumi tehnice care a asfixiat porii conştiinţei moderne, — poate că vom fi obligaţi să pătrundem în spaţiul cosmic pînă cînd misterul noii descoperiri ne va obliga să privim lumea din nou ca poeţi, să o privim precum sălbaticii care ştiau că dacă universul este o broască, cheia sa va fi metafora mai curînd decît măsura ». . .

Prezentarea acestei lumi atît de noi, stînd înaintea cugetelor noastre cu tainele şi forţa ei de învăluire — univers fascinant şi covîrşitor, ridică, fireşte, numeroase chestiuni; mergînd la obiect, una din acestea ar fi de a şti dacă, creat şi modelat pînă în ultimele amănunte de mîna omului prin extensiile ei, — evenimentul Apollo XI, el însuşi proiecţie prelungită a gestului aruncătorului cu piatra, — nu antrenează, prin consecinţele lui, o discuţie implicînd în adîncime problema contingenţelor dintre « arte » şi meseria de stăpîn al firii, de creator al sferei contrastului cu natura — în sensul tradiţional şi nedesbinat al acestor activităţi, unde arta se defineşte drept *recta ratio factibilium?*

Dacă aceasta reprezintă un semn de legitimă interogare, răspunsul, credem, nu poate fi decît pozitiv, sentimentul însuşi de « spaimă », mai sus amintit, concurînd revelator, cum se va vedea, la conturarea argumentului.

În controversatul eseu despre spaţiu în poezie şi pictură — « Prin punctul de fugă », McLuhan avansa şi următoarea definiţie, întemeiată pe cunoscuta aserţiune mai veche după care propriul artei este de a impune percepţiei omeneşti tranşe din *environment*, prin virtutea contrastiv-stimulatoare a unor inserţii de a*ntienvironment*: « Orice lucru ridicînd environmentul la un înalt grad de intensitate, indiferent dacă e vorba de o furtună stîrnită în natură sau de o schimbare violentă

---

[1] CONSTANTIN NOICA, *Rostirea filozofică românească*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1971, p. 138

https://biblioteca-digitala.ro

rezultată din noile tehnologii, — transformă *environmentul* într-un obiect de atenţie; devenind obiect de atenţie, el capătă caracterul unui *anti-environment*, al unui obiect de artă (*art objet*) » [1]. În elasticitatea ei, definiţia gînditorului canadian are meritul de a aduce « obiectului de artă » un numitor comun în accepţie atît străveche, cît şi modernă, incorporînd şi accepţia curentă a momentului post-renascentist, — fixat pe supremaţia « cadrei » şi « copiei » — interpretate drept imuabil şi universal etalon de frumuseţe vizuală.

Alegînd pentru cazul de faţă, un punct de referinţă consacrat prin venerabilă vechime, constatăm că, de pildă, cele şapte minuni ale antichităţii, dincolo de orice interpretări legendare, au fost, cu drept de cetate deplin, « obiecte de artă»; cu multe trepte mai jos, la categoria în chestiune se afiliază deopotrivă, (operînd, fireşte, distincţiile de rigoare) şi zvelteţea obeliscului, şi linia piramidelor precolumbiene, atît vasul grec cît şi ogiva gotică ; indiscutabil, toate acestea au reprezentat şi reprezintă în felul lor factori anti-ambientali ; indiscutabil realizările acestea au însemnat biruinţe tehnologice, uneori incorporînd parţial — în măsura şi la scara epocii lor — chiar unele elemente de mişcare ; ne gîndim la integrarea imperceptibilei mişcări florale în grădinile suspendate ale Babilonului, sau la ritmul luminos al rugului de foc domesticit (la înălţimi, pentru atunci, ameţitoare) sub focarul oglinzilor farului din Alexandria, sau poate la amănuntul, de bună seamă secundar, al unui sistem de lubrifiere ca cel aplicat statuii lui Zeus la Olympia. . .

Dotarea formei cu mişcare, după cum observa cu pertinenţă Shaftesbury, încă acum aproape trei veacuri, defineşte o treaptă superioară în categoriile frumosului creat ; funcţionalitatea şi mişcarea (kinesis) unor asemenea producţii ale mîinii omeneşti atinge astăzi un grad tot mai înalt de autonomie şi perfecţiune, graţie însufleţirii de către electronică atît a *environment*-ului cît şi a « artelor » de toate ordinele alcătuind anti-environmentul, şi ascuţind, mai mult ca niciodată pînă acum, perceperea de către om a realului. Nu e nevoie de demonstrat că Saturn V sau Columbia reprezintă creaţii superlative ale mîinii omeneşti. Că dinamica acestor *artifacte* funcţionale (folosim termenul în accepţia lui etimologică) a constituit realmente un « happening tehnologic », provocînd o extraordinară ascuţire a percepţiei, e un alt adevăr, resimţit pe viu de martorii evenimentului, regăsit de cititor cu prisosinţă şi în filele cărţii lui Mailer *Despre un foc pe lună.*

Iată, de pildă, unul din momentele de culme, clipa desprinderii de rampă : « Două torţe de văpaie, ca aripile unei păsări de foc, galbenă pasăre de foc, zburau peste cîmp, acopereau cîmpul cu petale de flacără galben strălucitoare, iar în mijlocul acestuia, albă ca o nălucire, albă ca albul lui Moby Dick, albă ca altarele Madonei în jumătate din bisericile lumii, a apărut această corabie a treptelor, zveltă, misterioasă şi angelică ; s-a înfiripat în tăcere din încarnarea ei de flacără şi a început să urce încet la cer, încet, cum ştia Leviathanul lui Melville să înoate, încet cum am înota în sus, noi înşine, în vis, în căutarea cerului. Şi încă nici un sunet. Apoi sunetul a venit, cum vine troznetul crengilor peste o culme, a venit ca lătratul pătrunzător şi înfuriat al unui milion de picături de ulei plesnind dintr-o dată în ardere, o cacofonie de lătrături revărsîndu-se mai tare, tot mai tare, pe măsură ce Apollo-Saturn, cu cincisprezece secunde înaintea propriului său sunet, părăsea turnul de decolare în aclamaţii care ar fi putut să fie un strigăt de durere al acelui public din apropiere, care pîndea în aşteptare ; apoi a venit lătratul strident a o mie de mitraliere trăgînd deodată, şi Aquarius s-a clătinat pe picioare sub furia acestui

---

[1] MARSHALL MCLUHAN, HARLEY PARKER, *Through the Vanishing Point : space in poetry and painting*, Harper Colophon Books, 1969, p. 247

https://biblioteca-digitala.ro

asalt al luptei, şi în urechi i-a pătruns murmurul tunător al Niagarei de văpaie mugind — dacă se poate închipui — mai tare decît cel mai puternic dintre tunetele auzite vreodată pe pămînt şi, pămîntul a început să se scuture, şi nu se mai oprea, fremăta sub picioarele lui, duduind sub platformele de scînduri de pe peluze ca o furie apocaliptică a sunetului, asemănătoare unei zămisliri a sunetului propriei tale morţi în vaierul clipei cînd te încеci, un coşmar al sunetelor. . . Ca un bulgăre de foc se înălţa acuma, ca un nou soare suind pe cer, o flacără care urcă, urcă, urcă. Multe mii de picioare s-a tot dus în sus prin neguri, şi focul fulguia negura într-o prelung îndelungă mîngîiere — intimă ca dîra care însoţeşte puiul de somon în drumul său prin ochiuri de apă. Şiruri de nouri s-au despărţit ca buzele. După aceea, un nor mai gros a fost străpuns cu cruzime năprasnică. Apoi, două dîre înspumate, ca doi peşti mari care se ţin după primul nostru peşte, — inima ţi se strînge în faţa acestor metamorfoze. « Ohh », nu mai contenea mulţimea. « Ohh », — ca la cel mai frumos foc de artificii; căci viu era cerul, acum iaz, şi îndată după aceea pîntec dătător de nouă schimbare. . . »

Argumentului sugerat de această descriere i s-ar putea aduce obiecţia că, oricît de frumos în forma şi dinamica lui extraordinară, un eveniment ca Apollo XI nu poate ţine totuşi de cîmpul artelor, datorită caracteristicilor intenţionalităţii din care purcede ; pornind de la un astfel de punct de vedere, profesorul american Kirby, specialist în sculptură cinetică, teatru şi happenings, relua, în termeni noi, o definiţie veche : *work of art* e doar « obiectul confecţionat de mîna omului fără scop funcţional, sau practic-obiectiv, — gîndit să aibă numai importanţă sau semnificaţie estetică » [1]. Propunerea lui Kirby are cumva trăsăturile de îngustime proprii unei cenzuri asupra intenţiilor. Fapt este că giganticul artificiu selenar, descriss de Norman Mailer cu inspirată fineţe şi vervă, se înscrie totuşi indubitabil, după părerea noastră, în scara de valori a frumosului, cu titlu cel puţin egal artifactelor precumpănitor funcţionale (de bună seamă, mai curînd fixe decît mobile) — păstrate în memoria vetrei noastre de civilizaţie sub numele celor şapte — foste şi totuşi prezente — minuni ale lumii. Dar, pentru receptarea adevărului acestei aserţiuni — privind evident, categoria artelor nu *ingenuae* ci *operariae*, — se face simţită nevoia unei detaşări de conul de lumină fix al post-renaşterii, înlăuntrul căruia arta, artistul, sau artifactul au putut deveni noţiuni rezervate elitei, în ultimă instanţă noţiuni muzeale. Abia de la această desprindere începînd, — regăsind pe de altă parte şi miezul vechii definiţii a artei ca activitate omenească de dreaptă cumpănire şi rînduire a « făuririlor, », am putea dezbate mai departe dacă subiectul focalizat de Norman Mailer în această carte nu depăşeşte cumva, prin înseşi efectele produse în *sensorium*, sfera frumosului propriu zis, trecînd în categoria acelor fenomene rare, provocînd în spectator cutremurul şi emoţia sublimului?

În cîmpul fecund al istoriei ideilor europene, puterea şi spaima, ca temelie şi izvor ale emoţiei sublime, au fost, de altfel, discutate cu luciditate încă mai de multă vreme. Destul de rara frecvenţă a întîmplării sublime împrejurul nostru nu înfirmă însă cu nimic adevărul enunţat încă din secolul XVIII de Burke, în tratatul său despre sublim, în următorii termeni : « Tot ceea ce e potrivit în orice fel ca să trezească simţămînt de durere şi primejdie, cu alte cuvinte tot ceea ce, în orice fel, este grozav sau înspăimîntător, sau operează într-un fel analog cu spaima, reprezintă un izvor al sublimului, producînd, ca atare, cea mai puternică emoţie pe care sufletul este capabil s-o încerce ». Sau, iarăşi : « dezlănţuirea puterii este fără doar

---

[1] MICHAEL KIRBY : *The Art of Time : Aesthetics of the Avant-Garde*, Dutton, New York, 1969, p.23

https://biblioteca-digitala.ro

şi poate izvor de căpetenie al sublimului »[1]. Printr-un moment de maximă intensitate, ca cel al desprinderii de sol, (« de loc o spaimă obişnuită » — cum caracterizează Mailer clipa) — o experienţă ca Apollo XI reprezintă, credem, în însuşi climaxul ei tranzitoriu, una din cele mai sezisante pilde de sublim, provocat şi declanşat în acest secol electronic, de forţa şi perfecţiunea operativă a unui artifact omenesc.

Un creator de « sculpturi automobile » ca Nicolas Schoeffer, autorul unor artifacte multi-media (ca mai vechiul turn din Liège, sau, mai recent, boxa telefonică lumino-dinamică, ori turnul rotativ înalt de patru metri, montat pe soclul unei camionete şi circulînd în mijlocul mulţimii) — declara, în legătură cu necesitatea reintegrării artifactului în circuitul vieţii colective: « de la Renaştere încoace arta a fost într-una tributară comerţului sau proprietatea unei minorităţi de creatori închişi în laborator. Arta trebuie să reintre în circuitul vieţii colective». În ordinea acestei preocupări nu putem să nu recunoaştem că niciun şoc estetic provocat prin opera mîinii omeneşti n-a reuşit galvanizare comparabilă cu reacţia simultană provocată asistenţei de o jumătate de milion de spectatori, contemplînd în direct, la faţa locului, memorabilul experiment cosmic din lunga noapte a lui iulie '69. . .

Răsfoind cartea lui Mailer sau confruntînd-o cu propriile noastre amintiri mai terne, înţelegem că raportarea artificiului balistic selenar la mîna creatoare a omului nu poate fi deci, în nici un caz făcută, trecînd cu vederea una din componentele esenţiale ale problemei ridicate: efectul de răscolitoare vibraţie pricinuit percepţiei şi sensibilităţii unui auditoriu şi unui public extins, în ultimă instanţă, la proporţii planetare. Fără îndoială, nimeni nu se gîndeşte să susţină că intenţia subiacentă acestui senzaţional şi extrem de costisitor happening s-ar fi înrudit cumva cu intenţiile nutrite astăzi de oricare dintre creatorii de frumos mai mărunt, convenţional înregistraţi sub denumirea de artişti. Apollo XI purcede direct din *techné*. Ceea ce e însă vrednic de notat e că, poate pentru prima oară în timpurile noi, un produs, şi totodată un proces, tehnologic extrem de complicat, elaborat sub girul mîinii şi degetelor omeneşti, capătă, potenţial, pentru întraga lume valenţa unei anume dimensiuni poetice. Aici *poiesis* şi *techné* ajung să se îmbine prin efect. Aşa cum am căutat s-o sugerăm din mers mai sus, lucrul se poate explica şi prin zăgăzuirea în artifact a unor forţe înspăimîntătoare: focul şi gîndul, controlate cu o măiestrie funcţională exemplară: într-adevăr niciodată poate, din antichitate pînă în acest secol, un lucru cu finalitate tehnică n-a apărut, în ochii mai multor spectatori, înzestrat cu mai superbă şi adîncă mişcare, cu mai cutremurătoare frumuseţe decît Apollo-Saturn. . . Avem aici poate semnul înainte-mergător al unei proxime reveniri la simbioza organică artă-tehnică, sub egida uneia şi aceleiaşi mîini creatoare, proiectînd acum, întîia oară, un anti-*environment* creat de om în *environmentul* natural şi sterp extraterestru, conferind acestuia valenţe noi, nebănuite: asfixiaţi de excesul tehnic monocord, porii conştiinţei moderne — cs

[1] ED. BURKE: *Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (175 1757) III, 25 ; VII.

https://biblioteca-digitala.ro

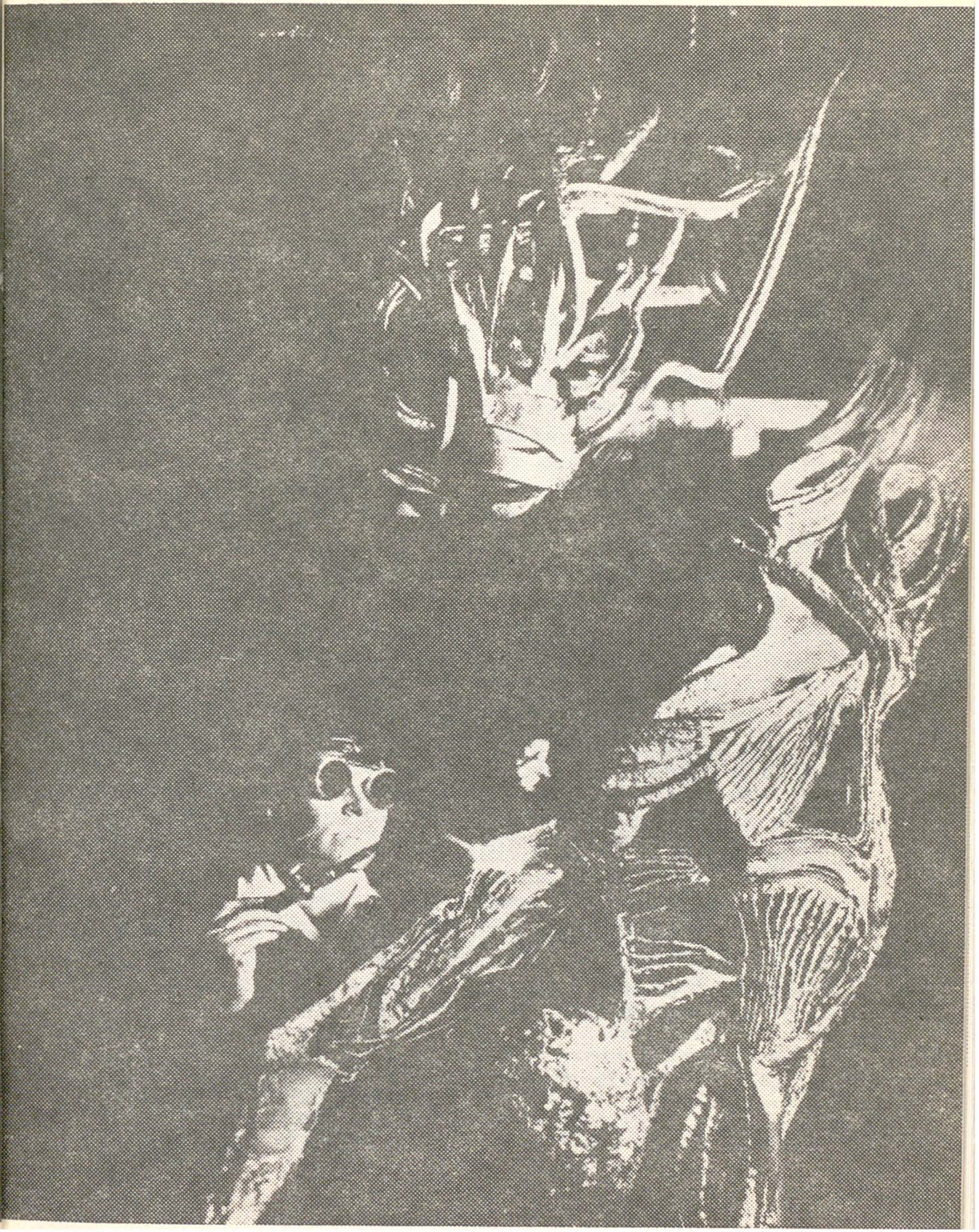
să reluăm cuvintele lui Norman Mailer — se redeschid odată cu violenta repunere într-un decor schimbat, a lucrurilor; dialectica *environment-antienvironment* creează aici acel paradoxal joc de umbre şi lumini prin prisma căruia ochiului îi este oferită totuşi şansa de a se deschide iarăşi poetic spre lume.

Reflectînd fără pesimism asupra temei cărţii lui Mailer despre atingerea lunii, nu ni se va părea deci hazardată concluzia după care, printr-o anume ordine de răsfrîngeri spectaculare, uriaşul artificiu cosmic se cere înţeles şi ca marca putinţei de a reconcilia maşina cu artele, — dăruind cumva acestora, prin cumpăt şi meşteşug, harul progresiv al mişcării şi forţei, ţel dintotdeauna rîvnit al etern contemporanului *homo faber artifex*... Dacă premisa e adevărată, — în marele teatru de lucruri şi fapte ieşite în decursul istoriei din mîinile omului — o înfăptuire ca Apollo-Saturn ar putea rămîne consemnată de memorie şi inteligenţă drept una, poate cea dintîi, din viitoarele şapte minuni virtuale ale lumii de mîine.

RICHARD BUCKMINSTER FULLER şi o machetă ilustrînd unul din principiile sale de construcţie. ▶

Sudarea elementelor unei sculpturi în metal ▶ ▶

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

RICHARD BUCKMINSTER FULLER

Richard Buckminster Fuller s-a născut în 1895 la Milton, Massachusetts, SUA. Arhitect, inventator, inginer, spirit enciclopedic dotat cu o remarcabilă capacitate de cuprindere și înțelegere, Fuller este cunoscutul creator al unor structuri arhitectonice revoluționare, ca de pildă domul geodezic, sau edificiul « dymaxion », totodată, pionier în ramuri noi ale cunoașterii omenești, — ca știința globală a proiectării și sinergetica. (« Definesc *sinergia* drept tiparul unic de acțiune și comportament al sistemelor integrale, imprevizibil în tiparele separate de acțiune și comportament ale subsistemelor respective ». Buckminster Fuller). Titular a numeroase premii americane și internaționale, bine cunoscut pentru poziția sa de pacifist ireductibil, Buckminster Fuller este profesor la Catedra de știință generală a proiectării a Universității Southern Illinois, Carbondale. Viziunea lui despre puterea tehnologiilor moderne — considerate capabile de a dezvolta în ultimă instanță, pînă și resurse de reglaj asupra contradicțiilor din sînul societății — se sprijină inevitabil pe un număr de contradicții și obscurități, inerente, prin forța împrejurărilor, unei gîndiri de coloratură utopist-melioristă, avîntată și profetică — dar, din punctul nostru de vedere, greu admisibilă *de plano*. Fragmentele prezentate acum întîia oară în traducere română sînt extrase dintr-un eseu, comunicat sub formă de conferință în 1970 la *Wesleyan Center for the Humanities*, Wesleyan University. Dintre celelalte lucrări ale sale, mai vechi și mai noi, menționăm : *Nine Chains to the Moon* (Nouă lanțuri către lună) 1938, *Education Automation* (Automatizare și educație), 1962, *Untitled Epic Poem on the History of Industrialization* (Poem epic fără titlu despre istoria industrializării), 1963, *Operating Manual for Spaceship Earth* (Manual operator pentru nava spațială Pămînt) 1969, *Utopia or Oblivion* (Utopie sau uitare) 1969, etc.

https://biblioteca-digitala.ro

BUCKMINSTER FULLER

ROLUL TRANSFORMATOR AL OMULUI ÎN UNIVERS

În timpul primului război mondial, tiparele micro și macro-cosmice ale experienței omenești au început să sufere transformări mai rapide ca oricînd. S-a trecut de la comunicația prin fir la aceea fără fir, de la transportul rutier la cel suprateresru, de la puterea vizibilă a mușchilor la aliaje invizibile, a căror forță crescîndă permite unor cabluri din ce în ce mai subțiri să suporte solicitări tensionale din ce în ce mai intense. « Cu cît mai subțire, cu atît mai puternic » a devenit un adevăr misterios, pentru reflexele deja constituite, condiționate în sens contrar de către societate. În 1917 patronatul ambelor părți beligerante a dat mînă liberă savanților să-și desfășoare întreaga lor capacitate pur științifică. Făcînd uz de instrumente din ce în ce mai puternice și mai penetrante, oamenii de știință și inginerii au început să sondeze și să opereze în exclusivitate acele teritorii ale universului care nu pot fi luate direct în contact prin simțurile omenești.

Acum un secol și jumătate, omul a inaugurat folosirea unei noi forme de energie — aburul — care putea fi văzut, condus prin intermediul unei țevi într-un motor puternic și controlabil în timpul travaliului. Ulterior, cam acum un secol, omul a descoperit și elaborat modalitățile funcționale ale electricității, prin care cantități incomparabil mai mari, pe kilogramul de instalație generatoare și distributorie, puteau fi transmise invizibil (și practic instantaneu) prin intermediul unui fir aparent solid, pentru a acționa un motor. Atunci cînd omul de litere a cerut savantului un model conceptual al proceselor electromagnetice, astfel ca scriitorii să fie în stare să explice tuturor oamenilor, în termeni de experiență cotidiană vizualizată, în ce fel se petreceau lucrurile, oamenii de știință au spus: « Nu vă putem oferi nici un model. Ceea ce se petrece, pe cît ne permit cunoștințele noastre experimentale, e cu desăvîrșire invizibil și non-conceptual, exprimabil doar în termeni matematici ».

https://biblioteca-digitala.ro

Începînd de atunci știința a zburat orbește pe spinarea unor instrumente dirijate matematic. Timp de un secol, oamenii de știință nu au simțit apăsarea vreunei responsabilități, pentru că erau angajați numai în matematică abstractă și, prin urmare, nesenzorială.

Încă de mic copil auzeam de la mama despre diferitele evenimente științifice la ordinea zilei care avuseseră darul să o impresioneze cel mai mult. Pe măsură ce de la alții am ajuns să aflu mai multe despre aceste revoluții, am început să cred că societatea privește de fapt știința ca dispunînd de virtuți magice. Magia — dramatizată pentru copii în toate marile basme și legende — se îndeplinea pe vremuri instantaneu și invizibil, printr-o formulă miraculoasă. Știința era de asemenea o ordine de realitate cu care puteau trata fără să fie neapărat nevoie să vezi, să auzi, să miroși sau să pipăi. Pentru toți indivizii neinstruiți matematic, știința era pur și simplu magie.

Deși savanții declarau că isprăvile lor nu erau magie ci doar matematică, publicul « accepta » afirmațiile lor nu prea plauzibile, cam în același fel — supus și credincios — cu care ascultau de dogma religioasă în care fuseseră crescuți.

Cînd în timpul primului război mondial, oamenii de știință au pătruns în noile teritorii a ceea ce noi astăzi numim « spectru electromagnetic », societatea nu era încă pregătită să gîndească universul invizibil ca realitate constitutivă. Savanții săvîrșeau lucruri pe care ei înșiși nu le înțelegeau, și pe care nu simțeau nevoia să le transpună sensibil. Deși știau că soarele nu « coboară », ei continuau să-l vadă și să și-l reprezinte ca arate. Știința a ajuns astfel la rezultate extraordinare prin mijloace neconceptuale și invizibile, care au afectat realitatea noastră într-o măsură importantă și în chip cît se poate de senzorial.

În 1930 a fost publicată prima tabelă grafică a spectrului electromagnetic. Aceasta reprezenta, într-o dispunere logaritmic proporționată, toate frecvențele caracterizînd elementele chimice din univers, supuse spectroscopiei. Fiecare element avea propriul său mănunchi special de benzi colorate dar invizibile, — de obicei patru la număr. Acestea semănau cumva cu dungile unei pălării în patru culori. Benzile unei pălării în patru culori nu sînt dispuse într-o ordine separată, serială, ci se încalecă. Trebuie neapărat să fii un expert pentru a recunoaște, de exemplu, unde se plasează cele patru benzi de culoare, (sau frecvență) ale fierului. Dar la fel cum fierul este o mare realitate, restul spectrului electromagnetic, invizibil, e la rîndul său, tot realitate.

Și tot atunci omul a mai descoperit că fragmentul de realitate universală pe care îl putea « vedea » reprezintă o milionime din gama totală a imensei realități fizice. Omul dispune numai de un detector anemic și exiguu, putînd să cuprindă aproximativ doar a milioana parte din dimensiunile vaste ale realității fizice cunoscute. Putem amplifica cunoașterea noastră asupra domeniilor vaste ale realității numai prin folosirea instrumentelor. Dar societatea nu a dobîndit încă o cuprindere spontană și conceptuală a adevăratei naturi a realității. Pentru societatea pămîntească în general, ceea ce în momentul de față, în 1970, numim realitate inteligibilă, constă numai din elemente senzoriale.

Sîntem invariabil învățați, atît în geometria euclidiană cît și în cea neeuclidiană, că printr-un singur punct pot trece o pluralitate de drepte. Inginerul așterne un punct pe hîrtie și trasează linii una după alta (aproximativ) prin (aproximativ) unul și același punct. El presupune această operație efectuată în mod realist și teoretic. Dar încercați aceeași operație cu andréle, sau chiar cu cele mai subțiri elemente lineare. Sau reduceți eventual grosimea liniei la diametrul unui neutron. Într-o cameră cu ceață, faceți din această « linie » traiectoria unui neutron care să bombardeze o pluralitate de atomi. Dintr-odată se va ivi o interferență de traiectorii, din

https://biblioteca-digitala.ro

moment ce neutronul se încrucişează cu traiectoria lineară a unui alt component nuclear; această componentă se scindează mai departe în alte subcomponente, pentru că acum toate componentele atomice individuale diverg unghiular una de alta în direcţii angulare indentificabile, unice pentru fiecare, nereuşind astfel să permită trecerea simultană a neutronilor printr-un punct de interferenţă. Din cauză că nu pot trece prin acelaşi punct în acelaşi timp, se obţin mici unghiuri prin care fizicienii specialişti în camere cu ceaţă identifică particulele subatomice. Dacă liniile, care din punct de vedere experimental sînt întotdeauna vectori, nu pot trece simultan prin acelaşi punct, atunci nu putem avea nici « plane », care, în mod absurd, nu sînt decît coji subţiri ale corpului solid. Constatăm că avem de a face cu un soi de univers foarte diferit de acela care ni se descrie, şi despre care copiii mai « învaţă» încă în clasele elementare.

Pentru că două acţiuni nu se pot petrece în acelaşi punct, în acelaşi timp, se produce fenomenul de reflexie, pe care îl cunoaştem cu toţii, sau acela de refracţie. Aceste două fenomene de interferenţă, pe care ne putem bizui experimental, sînt urmări directe ale faptului că mai multe acţuni nu se pot produce în acelaşi timp prin acelaşi punct.

Sub aspect matematic, există cîteva principii de mare importanţă privind tetraedrul. Tetraedrul e compus din patru triunghiuri. Unghiurile fiecărui triunghi sînt interstabilite. Fiecare dintre unghiurile separate, care iniţial fusese amorf în sine — adică instabil — devine stabil, pentru că vectorul (linia) opus oricărui triunghi, operează întotdeauna şi în permanenţă la capetele şi între capetele pîrghiilor care sînt laturile triunghiului, asigurînd astfel un avantaj maxim de stabilitate proprie, cu un minimum de efort. Triunghiul este funcţia fundamentală de structură, dar e nevoie întotdeauna de două funcţii, pozitivă şi negativă, pentru constituirea unei structuri. Tetraedrul este cea mai simplă structură cunoscută omului. Triunghiul există, din punct de vedere operaţional, numai ca funcţie pozitivă sau negativă a unui poliedru.

Dintre toate poligoanele, numai triunghiul este stabil din punct de vedere structural. Un pătrat se deformează, se strînge. Încercaţi cu orice alt poligon avînd articulaţii din cauciuc: se va deforma. Încercaţi şi cu un triunghi avînd articulaţii de cauciuc. Nu se va deforma: e stabil. Dacă vrem să avem o structură, e neapărată nevoie de triunghiuri, şi o structură necesită cel puţin patru triunghiuri. Un sistem structural poate fi simetric sau asimetric, dar are întotdeauna un « înăuntru » şi un « în afară ». O structură, sau sistem, împarte universul în două părţi: fragmentul cuprins înăuntrul structurii sau sistemului, şi restul universului, aflat în afara structurii sau sistemului. Observăm că există numai trei tipuri fundamentale de sisteme structurale omnitrunghiulare simetrice. Putem avea trei triunghiuri în jurul fiecărui vîrf al unei structuri simetrice care alcătuieşte un octaedru regulat. Sau putem avea patru triunghiuri în jurul fiecărui vîrf al unei structuri care alcătuieşte un octaedru regulat. Şi în sfîrşit, pot exista cinci triunghiuri în jurul fiecărui vîrf al unei structuri alcătuitoare de icosaedru regulat. Tetraedrul, octaedrul şi icosaedrul sînt alcătuite din respectiv una, două şi cinci perechi de triunghiuri deschise, cu funcţie pozitiv-negativă. Nu putem avea şase triunghiuri simetrice sau echilaterale în jurul fiecărui vîrf, pentru că suma unghiurilor ar fi de şase ori şaizeci de grade sau trei sute şaizeci de grade, formînd astfel un plan infinit fără muchii. Sistemul structural cu şase triunghiuri echilaterale în jurul fiecărui vîrf, se întoarce asupra sa. Nu poate fi construit cu perechi de triunghiuri deschise cu funcţie pozitiv-negativă. Un sistem structural trebuie să revină asupra lui însuşi în toate direcţiile. Dacă deschiderile sistemului sînt toate triunghiulate, atunci structurarea e realizată cu efort minim. Există doar trei posibile sisteme structurale omnisimetrice, omnitriunghiulate, alcătuite cu efort minim: tetraedrul, octaedrul şi icosaedrul. Cînd muchiile lor sînt

https://biblioteca-digitala.ro

toate de lungime egală, volumele acestor trei structuri stau respectiv și aproximativ în relația: unu, patru, și optsprezece și două-treimi.

Abordînd explorarea relațiilor volumetrice de mai sus, și atribuind celui mai simplu volum, tetraedrului, valoarea unu, am constatat cum cubul avea exact valoarea trei. E un lucru extrem de interesant, pentru că, dacă încercăm să calculăm în cuburi asociabilitățile energetice din natură — ca sisteme structurale — se cheltuiește de trei ori mai mult spațiu decît dacă socotim volume în unități tetraedronale. Fizicienii au observat să natura se folosește în exclusivitate de acele structuri care se dovedesc a fi totodată cele economice; de aceea n-ar putea să se folosească de cuburi pentru a-și cuantifica structurările. Cuburile, după cum se știe, reprezintă sistemul nostru de coordonare x, y, z.

. . . De optzeci de ani, încoace, chimia organică a identificat coordonarea tetragonală. Douăzeci de ani de difracție cu raze x au avut drept rezultat să scoată la iveală coordonarea tetraedronală a metalelor. Personal, am ajuns la acest subiect pe o cale total diferită de cea a chimiștilor și am găsit că tetraedrul este o unitate coordinativă în matematica experimentală, lucru pe care lumea științifică mi-l atribuie ca o contribuție. Voi repeta aici ce am mai spus și lui C.P. Snow: « Toate formulările naturii sînt coordonate tetraedronal.» Și Snow, omul de șiință, mi-a spus. « După cele ce mi-ai relatat, sînt dispus să fiu de acord cu tine. De fapt, această informație îmi parvine într-un moment cheie al vieții mele ». În declarațiile culese de presă cu prilejul Anului nou 1965, Lordul Snow a insistat destul de mult asupra faptului că nu exclude posibilitatea de a-și retracta afirmația mai veche cu privire la « cele două lumi iremediabil disjuncte » (știința și disciplinele umaniste). Simțea că se înșelase și că, în perspectivă, prăpastia dintre cele două lumi se închide. . . În secolul nouăsprezece omul de litere era lipsit de model. Nu exista un model după care să se expliciteze oamenilor știința. Popularitatea științei se folosea de superficiale scrieri romanțate. Știința autentică era ocolită ca fiind prea dificilă, prea seacă sau obscură. Dar iată că astăzi s-a aruncat o primă punte între conceptualismul strutural al investigația științifică pură.

Pe măsura revenirii în orbită a conceptualismului, prăpastia uriașă dintre știință și disciplinele umaniste se va putea umple complet. Puterea omenească de gîndire, priceperea omului de a trata universul în moduri cu totul diferite de cele folosite odinioară, nu vor mai fi frustrate de pe urma lipsei unei formulări conceptuale. Omul va deveni capabil să manevreze problemele în termeni numerici. Va citi teoria calculului și matematicii superioare: va cunoaște mai exact îndeletnicirile științei. În următoarele decenii veți întîlni modele ale fizicii nucleare în grădinițele de copii. Conceptualizarea de acest tip poate ajuta pe om să intre în una din schimbările capitale cu care sîntem confruntați în clipa de față și care-i încă departe de a fi fost asimilată în mod realist; e vorba de faptul că realitatea, ca și gîndirea, este aproape total *invizibilă*.

Și asta ne aduce la principiile generalizate care s-au adeverit operative în acel uriaș domeniu al spectrului electromagnetic, din care 99,99% nu poate fi nici pipăit, nici mirosit, nici auzit. În timp ce în lumea literară, generalizare înseamnă a acoperi un teritoriu excesiv de mare într-un chip prea anemic pentru a fi convingător, în știință titlul de « principiu generalizat » poate fi acordat numai relațiilor și manifestărilor ce se mențin valabile în oricare și în toate instanțele experimentale. Aici nu mai pot încăpea excepțiile. În împărăția spectrului electromagnetic invizibil știința a găsit un extraordinar complex de principii generalizate, interdependente, interacomdabile, separat operative și unic definibile, care, ca și principiile acțiunii mecanice, sînt, fără excepție, apriorice conștiinței omenești. Nu au fost inventate ci descoperite de intelectul omenesc, și de aceea sînt elemente apriori.

https://biblioteca-digitala.ro

Principiile generalizate, intercomandabile, par să constituie un corp de abstracţii intelectuale anticipative, şi comprehensive care guvernează imponderabil evoluţia şi, implicit, destinul umanităţii. (. . .) Există deci mari principii generalizate, de care omul obişnuit nu e conştient şi care operează în chip suveran, producînd rearanjări evoluţionare în experienţa noastră globală de navigatori la bordul acestei planete.

Există un cvadrilion de cadrilioane de atomi intercoordonaţi în mod dinamic în interiorul fiecărui creier omenesc (ale căror deplasări spaţiale reunite, la dimensiuni microcosmice, cu viteze de ordinul a şapte sute de milioane de mile pe oră, ne sînt, la nivelul conştiinţei, străine). Şi nici nu putem avea pretenţia unei responsabilităţi proiective şi conştiente pentru performanţele lor, fantastic de bine izbutite din care rezultă, în ansamblu, senzaţiile şi judecăţile, conştient-cerebrale, care se integrează sub forma conştiinţei noastre, aparent simple, că *trăim* — aici şi acum —, eventual elaborînd şi cîntărind aceste «gîndiri» spontane. Nu e de mirare că un aparat atît de superb proiectat nu poate fi acordat de către noi decît în mod imperfect şi neglijent, cu rezultate superficiale şi derutante.

Ca un exemplu de inaptitudine a aprehensiunii noastre macro-cosmice, îmi vin acum în minte cuvintele unor studenţi de-ai mei: «Mă întreb cum m-aş simţi într-o navă cosmică ». (Cei mai în vîrstă au refuzat multă vreme să creadă în posibilitatea unor astfel de evenimente, aşa că le-a pierit impulsul spontan de a a gîndi la vreo participare personală într-o călătorie spaţială). Răspunsul meu invariabil a fost: «Cum să fie? Doar aţi trecut cu toţii prin această experinţă... Sîntem cu toţii astronauţi, căci vieţuim pe bordul unei minuscule nave cosmice, denumită cu totul ilogic *pămînt* » Spun ilogic, gîndindu-mă la relativa exiguitate a solului superficial, supus pulberei stelare şi radiaţiilor, protosintetizat biologic şi amalgamat chimic—adică la acel foarte complex amestec de agregate din particule fine care se identifică în general cu substanţa *pămînt*.

Din cînd în cînd lansăm acum cîte o mică navă cosmică, cu viteza de cinsprezece mii de mile pe oră, de pe bordul navei noastre sferice, masive, Pămîntul, care evoluează cu o iuţeală de şaizeci de mii de mile pe oră, avînd un diametru de numai opt mii de mile. Lansăm nave minuscule de pe nava noastră mai mare, Terra, cu o viteză reprezentînd un sfert din viteza mişcării de revoluţie a călătoriei noastre. Diametrul nostru de opt mii de mile poate părea colosal unui obiect perceptiv de numai o miime de milă, ca « mine » sau ca « tine », dar dimensiunea navei noastre spaţiale este neglijabilă în raport cu macro-distanţele cosmice. Proxima « staţie de benzină » spaţială, (sau staţie energetică), de unde procurăm energia pentru regenerarea vieţii de pe nava noastră spaţială sferică, este Soarele, călătorind în formaţie cu noi la 92 de milioane de mile distanţă. În timp ce Nava Terra zboară în grup, învîrtindu-se în cicluri anuale în jurul soarelui, ea se roteşte de 365 de ori pe parcursul unei orbite de revoluţie, şi îşi expune astfel întreaga suprafaţă la radiaţiile solare, înlesnind aşadar captarea optimă a acestei surse primordiale de energie vitală. Următoarea noastră sursă de energie, nava comică « Steaua », îşi menţine o poziţie de zbor coordonată cu a noastră la o distanţă de o sută de mii de ori mai mare decît a Soarelui, în timp ce ne deplasăm în bloc prin domeniile vaste ale Galaxiei Nebula, aflate în perpetuă transformare.

Universul fizic se caracterizează în totalitatea lui prin entropie — o învălmăşeală dezordonată în continuă creştere, o difuzie mereu crescîndă pe măsură ce se petrec toate transformările şi reorientările diferite şi nesimultane. În timp ce entropia şi gradul de dezordine al universului cresc şi se extind, universul meta-fizic i se opune printr-o contradicţie cuprinzătoare şi prin ordine crescîndă. În reacţia universului meta-fizic încadrăm intelectul omenesc care rumegă şi clasează cazurile parti-

https://biblioteca-digitala.ro

culare, extrăgînd caracteristici generale, de apartenență comună, ale tuturor acestor cazuri izolate. . . Toate principiile fundamentale care aparent guvernează atît universul fizic cît și cel meta-fizic sînt generalizări deprinse prin experiment.

În timp ce toți aștrii sînt radiant-entropici, astrul-Pămînt nu radiază, reprezentînd fără îndoială un sistem fizic de colectare locală în univers. Anul geofizic a scos la iveală faptul că eventual o sută de mii de tone de pulbere stelară se colectează zilnic pe Astrul-Pămînt. Pămîntul mai colectează radiații stelare, în special radiații provenite de la astrul Soare. Pămîntul ar părea deci un centru de răcire, cenzură, și colectare, o stație anti-entropică a universului. Nu toate radiațiile solare sînt ricoșate de pămînt. Căldura lui se înmagazinează în apa mării, și prin fotosinteza plantelor, pînă cînd, treptat, energia solară, e îngropată sub formă de combustibil fosil. Factorii biologici lucrează antientropic, deoarece alcătuiesc lanțuri moleculare ordonate și alte structuri cu grad mare de ordonare.

Dar intelectul uman lucrează antientropic depășind cu mult organismele biologice în general, prin formularea de generalizări meta-fizice. Dintr-un număr imens de cazuri empirice, particulare, mintea omenească extrage principiile generale care sînt operative în toate acele cazuri speciale.

Mintea omenească poate să înceapă să generalizeze spunînd : « Iau o bucată de frînghie și o întind. Pe măsură ce întinderea devine mai intensă, diametrul ei se contractă; așadar, este supusă unei compresii într-un plan perpendicular pe direcția de tensionare ». Iau acum o bară de compresie în formă de țigară și o încarc la vîrf. În urma aplicării acestei sarcini, diametrul se extinde, așadar se petrece o tensionare într-un plan perpendicular, pe axa coloanei de compresiune. Și astfel mintea omenească descoperă că tensiunea și compresia sînt întotdeauna nedespărțite. La fel descoperă că întotdeauna concavul va coexista cu convexul. Și că protonul va coexista întotdeauna cu neutronul. În acest fel s-a ajuns la teoria funcțiilor, în care orice funcție coexistă, în mod necesar, cu o altă funcție. Apoi, putem duce generalizarea mai departe reducînd teoria funcțiilor la un singur cuvînt : « relativitate ».

Întregul proces de generalizări a generalizărilor formează o piramidă a cărei bază e formată din toate cazurile particulare ale experienței fizice concrete. Dar cînd am spus « Luăm o bucată de frînghie și o întindem », nu am ținut propriu zis o frînghie în mînă. Am avut atît de multe contacte empirice cu frînghia încît am ajuns la conceptul generalizat. E vorba de prima treaptă de generalizare. Descoperirea coexistenței permanente și necesare a tensiunii și compresiunii e a doua treaptă.

Descoperirea unei întregi familii de fenomene necesar coexistente a fost a treia treaptă de generalizare. Elaborarea teoriei funcțiilor a fost a patra treaptă, și deducerea ulterioară a conceptului de relativitate a fost al cincilea stadiu al generalizării.

În această piramidă a generalizării, intelectul uman întrece cu mult sistemele biologice sub raportul elaborării unui univers conceptual din ce în ce mai avansat și mai concentrat. Astfel observăm cum meta-fizicul nu numai că echilibrează fizicul, lucru care ar fi fost de așteptat, dar cuprinde universul fizic într-un tetraedru, reducîndu-i astfel multiplicitatea miriadică la unitate. . .

. . . Sînt convins că diferența specifică dintre creierul animal și mintea omenească constă în abilitatea unică a omului de a generaliza înspre grade de abstracție progresiv compuse. Cred că aceasta este funcția unică a omului în univers — antientropia. Universul fizic este entropic ; cu alte cuvinte, energiile evadează din sistemele locale și această « scăpare » e descrisă ca legea de creștere a procentului de dezordine. Creșterea energiilor difuze aduce după sine extinderea universului fizic ; într-un splendid balans cu mintea omenească, cea care sondează fără încetare și descoperă ordinea în univers, propunînd mereu descrieri ale comportamentelor

https://biblioteca-digitala.ro

separat ordonate, pe care le găseşte în natură, după care combină aceste observaţii generalizate în generalizări din ce în ce mai cuprinzătoare. De aceea, universul meta-fizic, cofuncţionează echivalent cu universul fizic, ca oponent şi corelat de ordine al acestuia din urmă.

Omul e marea antientropie a universului. Vestita « lege a doua » a termodinamicii propune entropia. Dar mintea omenească a descoperit, descris, şi harnaşat în mod ordonat această pornire a naturii spre dezordine. Mintea lui Einstein a descoperit şi a generalizat legea cuprinzătoare a universului energiei fizice formulată E = MC, şi procesul de dominare meta-fizică a lumii fizice este ireversibil. E de necrezut şi dincolo de limitele oricărei experienţe, ca energia să poată defini intelectul.

Sînt sigur că ceea ce numim în mod curent « morală umană » este o formă de generalizare intuitivă şi nedefinitivă a unor experienţe care nu au fost încă prelucrate cu gradul de incisivitate al matematicii. Omul are, de asemenea, capacitatea unică de a întrebuinţa obiectiv principiile generalizate — odată identificate şi omologate — într-o diversitate conştient selectivă de relaţii între cazurile particulare. El este astfel în stare să modifice mediul neînsufleţit şi, prin aceasta, să producă modificarea modelului de « caz particular » al experienţelor omeneşti, oferind şanse crescînde pentru verificarea, sau pentru anularea, unor generalizări anterioare, care vor fi înlocuite de formulări noi.

Dar vedem astăzi omul, ignorînd faptul că se află îmbarcat pe o navă spaţială atît de superb concepută şi echipată încît e capabilă să refacă viaţa la bordul ei timp de mai mult de două milioane de ani ; totodată, inconştient, la nivel de psihologie populară, de mănunchiul de principii aprioric invizibile care guvernează inexorabil succesul lui evolutiv, complăcîndu-se într-o comportare teribil de mioapă în coordonatele vizibilului. Prin urmare, el a risipit uriaşele disponibilităţi, potenţial accesibile uzului său, şi care, corect înţelese, ar fi putut duce la succesul fizic şi economic al întregii umanităţi. În schimb, poluarea şi devastarea decurg în aşa fel, încît existenţa omenească e sortită să mai dureze doar foarte scurtă vreme, dacă nu vor interveni schimbări capitale în comportarea omului în calitatea lui de pasager la bordul Navei Spaţiale Pămînt.

Printre schimbările care ţin implicit de toate constatările expuse mai înainte, cel mai impresionat mi se pare faptul că în timp ce în decursul întregii istorii de pînă în prezent, omul a presupus că resursele vitale nu vor fi niciodată suficiente pentru a întreţine întreaga populaţie omenească, lucrul acesta se dovedeşte acum a fi o premiză falsă. La începutul secolului, puţin înainte de izbucnirea primului război mondial, cei în cunoştinţă de cauză conchideau că în condiţiile economice date, numai unul din o sută vor putea avea şansa să-şi trăiască ciclul natural de viaţă pînă la capăt, depăşind o durată de existenţă de 70 de ani. Deşi ştiinţa a descoperit că omul poate fi o reuşită a vieţii, mari organisme de guvernămînt mai sînt încă dirijate şi operate în baza unor concepţii de tip « tu sau eu », ori « nu putem supravieţui amîndoi ». În loc ca fiecare cetăţean să-şi poarte propriile măciuci, suliţe, spade sau, mai tîrziu, flinte, — majoritatea naţiilor întreţin ostăşia profesională, elaborînd puşti uriaşe pentru distrugerea în masă, în vederea zilei socotelilor, cînd se va decide prin război care din părţi urmează să supravieţuiască.

Pentru a deţine şi a-şi menţine ascendentul de putere faţă de oricare alţi pretendenţi, armata se foloseşte de savanţi ca de mînuitori ai formelor de energie care, în proporţie de 99,99% operează invizibil. Rapoartele regulate ale reţelei de spionaj adverse escaladează iniţiativele şi rezultatele ştiinţifice. Ştiinţa e deci întrebuinţată pentru obiective militare, directe sau auxiliare. Şi consecinţa acestei preocupări ştiinţifice extensive este tendinţa de a se

https://biblioteca-digitala.ro

întreprinde investiţii tehnologice al căror cost este de multe ori mai ridicat decît posibilităţile de care societăţile angajate în competiţie credeau că dispun. Cînd s-a ajuns totuşi la pragul critic al războiului, naţiunile aflate în conflict şi conducătorii lor politici au fost înştiinţaţi de către forurile militare că trebuie să aleagă între a cumpăra şi a pieri. Şi astfel, fără să se mai gîndească la posibilităţile de plată, au cumpărat fierărie nouă. Şi această evoluţie tehnologică a generat următoarea transformare socială:

Pentru prima oară în istorie, oamenii de ştiinţă admit că lumea poate funcţiona în chip fericit. Pronunţîndu-se de pe poziţiile avantajului lor universal — mă refer la neutralitatea ştiinţifică — oamenii de ştiinţă spun că Malthus s-a înşelat. Mai mult decît atît, ei admit şi afirmă , că există resurse suficiente, chiar prisoselnice, pentru ca întreaga populaţie a Pămîntului să capete satisfacţie. Aceasta este starea de lucruri în momentul de faţă. Putem să facem o verificare experimentală, pentru propria noastră convingere personală, printr-o examinare şi corelare sistematică a unei familii specifice de fapte adecvate, întrebîndu-ne apoi cum stau lucrurile în privinţa coroborării unor informaţii juxtapuse. Cert este că partea metalică a optzeci la sută din construcţiile şi maşinile desafectate sau scoase din uz, a fost recuperată, « purificată », şi introdusă din nou în circuitul operativ. Dar ritmul combinat al extinderii de extracţie a minereului, al recuperării de fierărie uzată, şi al descoperirii de noi zăcăminte de minereu este mai scăzut decît rata creşterii populaţiei.

...În ciuda creşterii constante a populaţiei umane şi a descreşterii constante a metalului pe cap de locuitor, între 1900 şi 1965, numărul indivizilor care au atins un stadiu de bunăstare fizică şi economică printr-o participare deplină la standardul cel mai înalt de viaţă elaborat progresiv graţie industrializării pe scară mondială — un standard personal de consum şi sănătate superior oricărui altuia înregistrat în secolele anterioare — numărul acestor indivizi, deci, s-a ridicat fără întrerupere, de la mai puţin de unul la sută, la patruzeci la sută din totalul locuitorilor planetei. Atingerea stadiului de satisfacere a patruzeci la sută din populaţia umană, în ciuda unei constante scăderi a resurselor fizice *per capita*, poate fi aşadar explicată numai prin aceea că « se face tot mai mult cu tot mai puţin », sau, cu alte cuvinte, că s-a produs şi se produce o revoluţie în ştiinţa planificării. Această revoluţie « a-face-mai-mult-cu-mai-puţin » a ajuns la acest salt de eficienţă nu atît prin economii parţiale şi perfecţiunea progresivă a unor anumite ţeluri, cît prin înlocuirea totală a unei întregi tehnologii a unei întregi industrii, sau prin schimbarea radicală a unor sisteme generale. Trecerea de la sistemele de comunicare prin fir la cele fără fir, de pildă, în care un satelit « Telstar » cîntărind numai un sfert de tonă, surclasează, şi, la momentul oportun, elimină sistemele de cabluri transoceanice care cîntăresc sute de mii de tone şi care manevrează acelaşi număr de mesaje într-un mod mai puţin satisfăcător.

Din fericire, iniţiativa invenţiei acestui « a-face-mai-mult-cu-mai-puţin » nu provine şi nici nu depinde de dezbateri politice, decrete birocratice sau de patronatul economic particular. Autorizaţia se iveşte doar din cerul albastru al intelectului inventatorului. Nimeni nu a acordat inventatorului avionului, telefonului, luminii electrice şi radioului autorizaţia de-a se apuca de lucru. A fost nevoie doar de cinci oameni pentru a se inventa aceste mijloace menite să « facă-infinit-mai-mult-cu-nemaipomenit-de-puţin » şi care au transformat lumea. În această constă eficienţa potenţial rapidă a revoluţiei ştiinţei mondiale a proiectării.

...Ştiinţa afirmă în acest moment că revoluţia ştiinţei proiectării ar putea face posibilă satisfacerea nevoilor umanităţii pe întreaga noastră navă cosmică, sferică, — Pămîntul, fără ca indivizii să se stînjenească unul pe altul, să încerce să se

https://biblioteca-digitala.ro

bucure de avantaje în dauna altuia, obiectiv ce nu poate însă fi atins atîta timp cît se mențin clauze comerciale protecționiste . . . Omenirea va învăța că revoluția planificării cere integrarea universală a formulelor intelectuale și o coordonare cerebrală generoasă, pe care omul în mod inevitabil va ajunge să descopere și să o cultive.

. . . Dar putem să presupunem, pornind de la premize științifice, că pînă în secolul XXI omenirea nu va mai locui pe nava spațială Pămînt, sau, dacă numărul pasagerilor la bord în acest moment va rămîne aproximativ același, atunci aceștia se vor fi identificat și aranjat în așa fel încît să-și dea seama efectiv de faptul că omenirea își poate permite să facă tot ce are nevoie și tot ce dorește neputîndu-și permite nimic altceva.

Ca urmare, umanitatea de pe solul planetei Pămînt se va afla într-o stare de bunăstare fizică și economică, bucurîndu-se de o libertate individuală tot mai importantă. Cînd toată lumea va avea parte să se bucure de întregul Pămînt, nimeni nu se va mai ciocni de altul, nimeni nu va mai profita în dauna celuilalt. Oamenii vor fi liberi, în sensul că 99,99% din orele lor de trezie vor fi disponibile spre a fi investite după bunul lor plac. Vor fi liberi în sensul că nu vor mai lupta pentru supraviețuire după criteriul « tu » sau « eu » și vor fi astfel în stare să se încreadă unul într-altul, și să coopereze pe căi liber alese și logice.

E de asemenea probabil ca în decursul acelei treimi de secol, odată cu ridicarea cortinei secolului XXI, numărul bruiajelor, al gafelor tendențioase, al judecăților false și mioape, al autoînșelărilor obstinate comise de umanitate, să totalizeze un minumum de șase trilioane de erori.

Fără îndoială că omul va fi virat în viitorul său, pe direcția evoluției, operînd la fel de inexorabil ca ovarele fecundate gestînd în pîntec, își va fi dobîndit succesul pe căi care astăzi sînt probabil de neprevăzut în mod sinergetic. Asta nu înseamnă că omul rămîne obstinat în ignoranță și că nu-i vrednic să propășească. Totul se rezumă la conștiința faptului că în proiectul de evoluție universală, omului i-a fost acordat un factor de siguranță imens, o saltea economică, în cadrele căreia învăța prin tentative și erori cum să îndrăznească a-și folosi capacitatea de concepție intelectual-intuitivă și maximum de putere vizionară pentru a reuni forțele întregii umanități, căutînd astfel să pășească în viitor cu ereditarea deplină a concepțiilor celor mai favorabile intelectului individual uman izolat, față de potențialul de funcționare al omului în univers.

Eddington definea știința drept « Cea mai serioasă încercare de a pune ordine în datele experienței ». Încercînd cu toată seriozitatea să gîndim asupra lumii care ne înconjoară, ne dăm treptat seama că nu e vorba de un decor static. Este summa, în continuă transformare, a experiențelor noastre externe. E omni-dinamică. Un complex de evenimente. Cadrul înconjurător înseamnă universul întreg în afara sinelui. Cîteodată e perceput ca sincronizat în mod superb — altădată discordant. 99,99% din evenimentele care constituie universul fizic și meta-fizic sînt însă nedetectabile prin simțurile noastre.

Analizînd și reconsiderînd cheile care ne-ar putea permite să punem în ordine faptele de o imensă complexitate ale cadrului nostru înconjurător, avem nevoie (din păcate și în mod nu prea evident) să ne reamintim că multe experiențe ne-au demonstrat ușurința cu care toate facultățile noastre perceptuale s-au lăsat păcălite. Am gustat, de asemenea, și din experiența contagiunii cu informație falsă, percutantă și persistentă. E foarte greu, de pildă, să interceptezi și să raționalizezi inculcarea artificială, inocent preluată de către copilul de doi ani, a conceptului artificial, caracteristic formulei « lucrul acesta e al meu », imitat la început după adulți, dar avînd un efect emotiv atît de brusc asupra altor copii, încît e capabil să inducă repetiții formatoare de atitudini.

https://biblioteca-digitala.ro

Ne mai amintim că miopia noastră, — dezvoltată în mod spontan, şi frecvenţa cu care, deliberat, s-au exclus din discuţie o mare proporţie de fapte circumstanţiale, — a barat foarte adesea calea spre descoperirea tendinţelor fundamental-evoluţionare, implicate în continuitatea nesimultană a experienţei noastre totale. Cîmpul nostru de viziune se reduce la benzile înguste de frecvenţă roşii, portocalii, galbene, verzi, albastre şi violete, reprezentînd cu mult mai puţin decît o miime de procent din marele spectru electromagnetic, din gama vastă a realităţii fizice descoperite pînă în momentul de faţă. Suprapunerea de imagini, căreia îi sîntem supuşi, şi care generează capacitatea noastră de a sesiza mişcarea, e încă şi mai limitată decît gama perceptuală. Nu putem vedea limbile ceasornicului mişcîndu-se. Nu putem vedea creşterea organismelor. Nu putem vedea mişcarea aştrilor sau a componenţilor atomici, deşi aceştia se mişcă cu o iuţeală fantastică. Sîntem în stare să vedem doar mişcările ultralente ale norilor, ale apelor curgătoare, ale oamenilor, ale altor fiinţe şi ale părţile lor constitutive. Nu e deci de mirare că omul care în cursul vieţii sale medii vede aproximativ doar o milionime din suprafaţa planetei sale şi trăieşte numai o secundă scursă din evii astronomici, nu sesizează şi nu se poate împăca în mod spontan cu modelele mai ample, revoluţionare precum şi cu ideea vieţii exterioare planetei Pămînt. Omul descoperă numai prin memorie şi gîndire — în mare măsură ajutat de instrumente — efectele ultra şi infra-mişcării.

Făcînd o însumare globală, constatăm că multitudinea de opinii divergente, şi, în egală măsură, eronate, ale umanităţii privitoare la viaţă, la lume — şi la felul cum se cade să te împaci cu ea — se adîncesc treptat în religii şi ideologii adesea funeste — bazate pe concepţii false şi incomprehensiuni fundamentale ale realităţilor universului — şi în integrarea complex universală a principiilor generalizate, incluzînd, de pildă, principiul ireversibilităţii şi entropiei care, împreună, sînt factori constitutivi ai evoluţiei inexorabile şi miriadele ei de transformări locale constante.

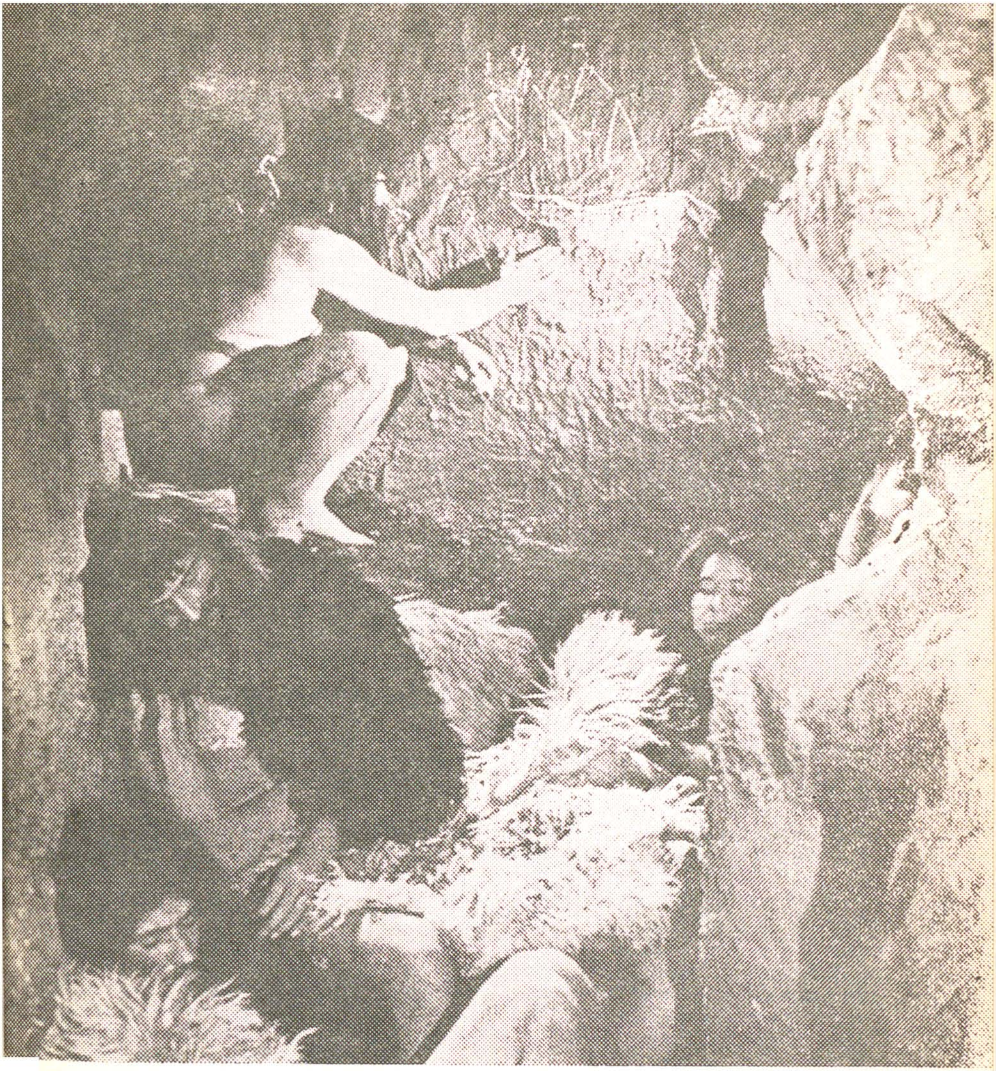
Cu cît aflăm mai mult, cu atît ne dăm mai bine seama cît de puţin ştim. Acest puţin pare să mărturisească: « Noi, oamenii am reuşit pînă acum în istorie, în virtutea supremei noastre capacităţi intelectuale, vădită în proiectarea ştiinţifică armonioasă a unei *maşini bazate pe principiul mişcării perpetue minime* — a une lumi regenerîndu-se la infinit.»

Dar umanitatea, pretutindeni pe acest pămînt, e astăzi conştientă de ameninţarea plutind asupra supravieţuirii ei, şi a întregii planete, ameninţare ce se va menţine în mod inevitabil, atîta timp cît vor fi promovate în continuare acele poziţii individuale şi de grup, egoist ignorante şi ilogic adverse.

Să fim deci — atît cît ne permit împrejurările prezente, — cît se poate de ordonaţi din punct de vedere ştiinţific atunci cînd tratăm, prin forţa intelectului şi a practicii noastre acest complex ansamblu de transformări din Univers. Pentru asta se cere să examinăm procesele noastre de aprehensiune a experienţei micro şi macro-cosmice, şi, apoi, demersurile noastre experimentale deliberate, mergînd către înţelegerea complexului de evenimente ale micro şi macro-enviromentului. În sfîrşit, va trebui să reconsiderăm în mod ştiinţific, formulările noastre intuitiv-obiective privind utilizarea curentă a principiilor generalizate pe care, aparent, le-am cernut din experienţele noastre cu cadrul înconjurător, care, la rîndul său, ne poate îngădui să operăm modificări favorabile vieţii, în cadrele mai largi ale cosmosului. Astfel omul îşi va vedea împlinită menirea sa în sînul acestui Univers.

În româneşte de MIRCEA BUCURESCU

https://biblioteca-digitala.ro



ÎN ARIA FILMULUI

https://biblioteca-digitala.ro

EDUARD CONSTANTINESCU

FLAHERTY
și frumusețea efortului

Dacă savantul este acela care descoperă primul faptele noi, iar din realitatea acestora, filozoful va pune mai tîrziu bazele noilor idei, îi revine artistului, poetului și mai ales cineastului, care e cîte puțin din fiecare, sarcina de a extrage din complexul noilor fapte și al noilor idei o nouă viziune prin care lumea se redescoperă de fiecare dată, mai plină de sensuri în adevărul ei profund. Dar poate că există în același timp și cazurile de excepție, — iar Flaherty este unul din aceștia, — în care valoarea artistului decurge din intensitatea viziunii sale și nu atît prin originalitatea ei, în măsura în care viziunea sa nu aduce nici o transformare și nici o reconstituire profundă a imaginii lumii, iar meritul său, cu nimic mai prejos decît altele, e în primul rînd acela de a transforma, prin puterea evocatoare a imaginii, aparențele unor realități banale. La Flaherty, drumul acesta păstrează notele unui caracter de excepție, pentru că, spre deosebire de toți ceilalți cineaști care au înțeles să se folosească de valențele unei mașini în favoarea unor demonstrații sau meditații, el a descoperit aici în primul rînd posibilitatea de a-și satisface un gust fizic pentru diferitele moduri de creație și activități, care, în ansamblu, compun marea efervescență a efortului uman. « He loved all doing and making, and understood it » spunea despre el Richard Griffith ; în acest mod de a se pasiona în profunzime pentru tot ceea ce trăiește, luptă și se zbate pentru a duce înainte viața pe fața acestui pămînt, stă înțelegerea adîncă a filmelor sale.

De aceea, poate, și filmele sale sînt, înainte de orice, evocările pasionante ale unor conflicte cotidiene, în interiorul cărora Flaherty-artistul a știut să descopere fără ezitare incidentul particular, fie numai și simpla mișcare, pentru a face astfel ca un moment banal și totuși grandios al existenței, să devină perceptibil. Atunci cînd Nanook, omul ghețurilor polare, trăia sub ochii noștri aventura unei existențe dramatice, consumată zilnic între efortul disperat de a supraviețui foamei, implacabil prezentă în mijlocul unei Naturi prin definiție ostilă Omului, și pe de altă parte, condiția sa de Sisif al Nordului, supus fatalității itinerante care îl obligă să-și caute tot mai departe adăpost și hrană, adaptîndu-se neprevăzutului care transformă fiecare secundă următoare într-o posibilă aventură, — asistăm de fapt la expresia cea mai simplă și mai directă a realității surprinsă în ceea ce are ea mai esențial : lupta omului pentru a supraviețui, dar care devine în același timp interpretare umanistă și poetică a gestului vital. Pierdută între infinitul cerului și al ghețurilor albe, silueta fragilă și minusculă a vînătorului capătă astfel semnificația amplă a tenacității cu care omul se încăpățînează să-și trăiască viața ca pe o adevărată epopee,

https://biblioteca-digitala.ro

amplificînd detaliul cîte unui eveniment, pînă la dimensiunile unei perspective mai ample şi atemporale asupra condiţiei umane. Doisprezece ani mai tîrziu, « Omul din Aran » avea să precizeze mai bine metoda lui Flaherty de a face din calitatea imaginii rezultatul unei lungi experienţe şi a unei atente analize a realităţii, subordonată însă de fiecare dată înţelegerii complexe a materialului uman. Povestea acestor oameni ai mării, trăită efectiv în faţa unui aparat învestit acum cu o atitudine strict fenomenologică, înregistrînd gestul uman numai după ce şi-a ales punctul de vedere al celei mai ample lizibilităţi, aduce pe ecran o altă faţă a lumii în care realitatea sociologică se apropie de lumea homerică şi, în particular, de coordonatele marelui gest odiseic, regăsit în tema înfruntării forţelor naturii cu resursele derizorii ale mîinii, dar şi cu tenacitatea nezdruncinată a spiritului uman.

Atunci cînd, după chinuitoare aşteptări la pîndă, Nanook va trage cu toate puterile frînghia pentru a-şi recupera prada din gaura unde aceasta încerca să se ascundă, retrăgîndu-se pas cu pas, încet, anevoie, pentru ca apoi, dintr-odată, să alunece şi să reia totul de la început, — asistăm de fapt la o scenă rezumînd cumva toate principiile comicului expuse de Bergson, îngroşarea şi concentrarea repetată a acţiunii. Continuitatea decupajului, dezvoltat într-un singur plan, fereşte însă scena de a sugera o pastişă comică după filmele lui Mack Sennett şi Chaplin, oferindu-ne în acelaşi timp o garanţie la care visaseră un Grierson şi Rotha, anume, « de a face perceptibilă ochiului, inconştienta frumuseţe a unui efort fizic consacrat muncii menite să asigure existenţa umană ». De altfel, chiar şi atunci cînd avea ulterior să colaboreze cu reprezentanţii şcolii filmului documentar englez pentru pelicula realizată în colectiv, intitulată « Industrial Britain » (1928), Flaherty a ştiut odată mai mult să-şi impună estetica, aducînd în studiourile engleze privirea lui Nanook, « acea explorare plină de umilinţă la adresa omului » care va face ca, în secvenţa olăritului de pildă, atenţia obiectivului său să fie concentrată nu atît asupra operaţiei în sine, cît mai ales asupra gestului uman, în aşa fel încît mişcarea aparatului, nerezumîndu-se la a urmări etapele succesive ale muncii, ci devansîndu-le aproape, părea să fie dirijată de ceea ce se petrece în interiorul omului care muncea: tocmai pentru că, pentru Flaherty, mai frumos decît obiectul în sine, era însăşi modul de a-l crea. Această concluzie e coroborată de prezenţa nelipsită, în toate filmele sale, a unei scene măcar, în care se arată cum este creat un lucru, sau cum o muncă sau un eveniment sînt duse la bun sfîrşit, şi, fie că este vorba de construcţia unui adăpost de gheaţă (« Nanook ») sau de tatuarea corpului uman (« Tabou »), de confecţionarea unui vas într-un atelier de olărie (« Industrial Britain ») sau de instalarea unui parc de elefanţi (« Elephant Boy »), de forarea unei sonde de petrol (« Louisiana Story ») sau de pescuitul unui monstru al mărilor (« Omul din Aran ») e întotdeauna prezent sentimentul unei participări profunde şi al unei atenţii concentrate asupra frumuseţii estetice a efortului uman.

Or, atunci cînd Paul Rotha îi reproşează lui Flaherty « evaziunea către o lume care are din ce în ce mai puţină semnificaţie contemporană » şi « prioritatea acordată sentimentului, în faţa cerinţelor celor mai urgente ale materialismului», el dovedeşte a nu fi înţeles că esenţa acestui cinematograf stă tocmai în încercarea de a ilustra, de-a lungul unor simple povestiri, calităţile umane ale oamenilor în lupta cu Natura, şi pentru supravieţuire. Iar dacă Flaherty a impus prin filmele sale rezultatele unei viziuni lirice asupra lumii care, deşi s-a concentrat mereu asupra omului, a făcut-o doar cu naivitatea marilor descoperiri, artistul însuşi mărturisind : « am învăţat să descopăr, dar niciodată n-am învăţat să explic », — rezultatul acesta e concluzia firească a unei metode, tot aşa cum naivitatea aparentă a cineastului ascunde, de fapt, puritatea unei priviri care a reuşit să aducă în cinematograf emoţia contactului intim cu lumea şi speranţa optimistă în eforturile omului de a transforma.

https://biblioteca-digitala.ro

Flaherty a crezut întotdeauna că în fiecare om există un Nanook, un Tiger King (eroul filmului *Omul din Aran)*, sau un Napoleon-Ulysse Latour (eroul din *Louisiana Story)* şi tocmai această încredere în ființe energice, suficient de tari pentru a putea rămîne complet detaşate de promisiunile civilizației banului şi puterii, e cea care a dat operei sale valoarea documentului unic despre un anume tip de om, format şi afirmat în contactul direct cu o natură necontaminată încă de civilizația modernă, dar pe care, odată cu *Louisiana Story*, aceasta o va atrage într-o relaţie infinit mai complexă şi mai profundă. Timp de peste douăzeci de ani, de la primul său film *Nanook* (1920) şi pînă cînd avea să termine *Pămîntul* (1942), Flaherty a crezut mereu că relaţia pe care o întreţine omul cu natura înconjurătoare este garanţia echilibrului existenţei sale şi că, odată acest echilibru distrus, omul îşi va pierde calităţile originare şi va deveni victima propriei sale distrucţii. *Pămîntul*, operă contradictorie nu numai în realizarea ei intimă dar şi în înţelegerea pe care o oferă în raport cu perspectivele unui context istoric insuficient formulat, avea să se încheie totuşi cu vaga speranţă într-o nouă formulă, bazată pe ceea ce Flaherty însuşi numeşte « aplicarea metodică a unui nou umanism agricol », adică un sistem de muncă colectiv bazat pe colaborarea între oameni şi pe folosirea noilor maşini: « Cînd va învăţa oare omul să trăiască cu aceste maşini? O lume nouă ne stă înainte, dincolo de visurile noastre. Dar lucrul principal este pămîntul, pămîntul şi oamenii şi spiritul oamenilor ». Descoperim deci că în faţa unor probleme care devin din ce în ce mai complexe şi a unei dezvoltări istorice osîndind definitiv vechile raporturi dintre om şi natură, afirmarea unui nou sistem de relaţii între om şi lumea sa, a devenit imperioasă, Flaherty căutînd acum soluţia unui acord între salvgardarea lumii sale eroice de pînă acum şi imperativele concrete ale unor evoluţii viitoare. Plutind între Homer şi Hesiod, filmul său adună, aşa cum spunea Siegfried Krakauer, « fragmentele unui poem epic pierdut, care celebrează imensitatea vieţii pămîntului », pentru a face din ele o punte către perspectivele altor lumi. Poate e vorba de lumea din *Louisiana Story*, în care civilizaţia, deşi intră în contact direct cu eroul şi se află mereu în preajma lui, nu va altera cu nimic calităţile sale iniţiale: nu întîmplător, atunci cînd la plecarea muncitorilor, copilul le va face un prietenos semn de adio, următorul său gest e acela de a recurge din nou la vechiul şi atît de naivul act ritual cu care începuse filmul. Dar *Louisiana Story* rămîne totuşi filmul unei epoci în care coordonatele umane ale muncii mai sînt încă fratern artizanale, şi dominanta poetică şi contemplativă a privirii nu va lăsa să transpară nimic din posibilele contradicţii viitoare, dincolo de acest prim contact, impregnat de curiozitate şi uimire, între două trepte atît de diferite ale civilizaţiei umane. Şi totuşi, la începutul filmului, după o splendidă secvenţă în care viziunea poetică a lui Flaherty s-a impregnat mai adînc poate ca oriunde de imaginile unui peisaj exotic, căruia eroul mărturiseşte a-i aparţine prin întreaga sa prezenţă («the fairy world of make-belive », spunea Paul Rotha despre acest paradis feeric care nu putea să lipsească din geografia ipotetică a unui « Flaherty country »), asistăm la sosirea primelor echipe de sondori ca la o perturbare a acestei lumi edenice, decupajul concentrat al secvenţei sugerînd că acest prim contact cu o lume stranie a maşinilor ar putea să fie totuşi traumatizat:

Plan apropiat al copilului trăgînd cu arma spre aligatorul care se apropiase amenințător. Zgomotul exploziei.
Plan general arătînd explozia (de data aceasta produsă de punerea în funcţiune a sondei) pe cerul acoperit de zborul

https://biblioteca-digitala.ro

haotic al unor bucăţi de pămînt.

Prim plan al feţei alarmate a copilului

Plan general arătînd frunze şi resturi de vegetaţie maturate de suflul exploziei.

Plan general al păsărilor care zboară speriate.

Plan apropiat al feţei copilului, uimit şi speriat.

Plan general al păsărilor.

Plan mediu al roţii unui buldozer care muşcă pămînturile depe malul apei.

Flaherty a reuşit însă să limiteze efectul perturbator al secvenţei, construind-o mai ales pe dominanta plastică şi mai puţin pe cea psihologică, în aşa fel încît ceea ce rămîne în memoria copilului este mai puţin incidentul, cît impetuoasa apariţie a unui element nou într-o lume care-i fusese pînă acum atît de familiară. De asemenea, scena nocturnă a primei sale vizite pe sondă evită cu subtilitate tentaţiile unui nou *Metropolis*, sugerînd mai departe un prim pas al dialogului între copilul unei civilizaţii sălbatice şi lumea tehnică a noilor maşini. Viziunea panteistă a lui Flaherty transmite pe ecran, prin mişcările maşinii, pulsaţiile misterioase ale unui spirit, respiraţia imensă şi adîncă a unei uriaşe fiinţe, animată de o viaţă abisală. De altfel, rămîne deosebit de semnificativ faptul că, plasîndu-şi mereu aparatul din perspectiva copilului, Flaherty va observa şi va descrie procesul tehnologic al muncii nu din punctul de vedere rece şi detaşat al unui film ştiinţific ci, dimpotrivă, cu pasiune şi interes, curiozitate şi încîntare, punînd astfel în evidenţă, prin procedeul montajului, frumuseţea gestului uman într-o altă ipostază decît ne-o oferiseră pînă acum filmele sale. Refuzînd deci să-şi orienteze prin montaj conţinutul secvenţei « forajului » către o demonstraţie de tip didactic a unui proces tehnologic, Flaherty, a subordonat explicaţia pur tehnică şi elementele mecanice, unei observaţii mai profunde a omului în efortul creator al muncii, conjugată cu eficacitatea şi precizia maşinilor sale. Admiraţia pentru abilitatea omului şi pentru ceea ce este el capabil să facă, pentru extraordinara coordonare a mişcărilor lui cu mişcările maşinii, amintind adeseori precizia unui balet, raportate la dificultăţile unei munci în care cea mai mică greşeală a omului s-ar putea termina în dezastru, creează sursele emoţionale primordiale ale acestei secvenţe, despre care Helen van Dongen spunea că « este imposibil să o diseci plan cu plan pentru a regăsi procesul original al gîndirii, tot aşa cum este imposibil să o înţelegi numai prin observaţii ritmice exterioare ». Amestec de emoţie şi magie, aceasta e, poate, imaginea cea mai cuprinzătoare a cinematografului lui Flaherty, în care, descoperind uimit şi încîntat în acelaşi timp, o lume a maşinilor şi a oamenilor în efortul muncii, eroul acceptă mecanismul complex al unei noi civilizaţii, cu aceeaşi încredere cu care acceptase puterea seducătoare a propriei sale lumi, « jumătate reală, jumătate magie » (Flaherty).

Şi poate că aici, odată cu *Louisiana Story*, ar fi trebuit să înceapă un nou drum căruia Flaherty, omul care a muncit neîntrerupt treizeci de ani pentru a face zece filme (dintre care nu şi-a recunoscut decît şapte: *Nanook*, *Moana*, Episodul din *Industrial Britain*, *Elephant Boy*, *Omul din Aran*, *Pămîntul* şi *Louisiana Story*), — i s-ar

fi consacrat, trecînd dincolo de lirismul unei viziuni umaniste asupra lumii, către adîncimile unei înțelegeri mai complexe a luptei neîntrerupte a omului în încercarea de a o transforma. Drumul acesta rămîne doar o promisiune: poate singure cuvintele lui Simone Weil în *La Pesanteur et la Grâce:* « Privirea și Răbdarea, atitudinea ce corespunde frumosului », — pot rezuma tot ceea ce, pînă aici, a fost cheia înțelegerii lui Flaherty și a operei sale.

ROBERTO ROSSELLINI

Tot ceea ce arta n-a arătat pînă acum

În criza de adevăr și de audiență a « cinematografului » devenit « film », într-un moment în care, poate mai mult decît oricînd, asistăm, la frenezia iluzorie a unor demonstrații de virtuozitate tehnice, iată că un eveniment nou e pe punctul de a se produce. Un eveniment destinat să tulbure vechile obișnuințe și să aducă soluții originale în ceea ce privește raporturile cinematografului cu educația și cultura, punînd astfel în discuție însăși definiția tradițională a filmului documentar; și propunînd, în același timp, o nouă înțelegere asupra funcției unei arte născută cîndva din dorința de a oferi omului o oglindă a măreției sale, dar care avea să fie apoi, de-a lungul timpului, convertită în clișeele mai mult sau mai puțin inspirate ale unui alfabet sumar. Evenimentul destinat să ridice un val de controverse — dincolo de care a reușit, însă, de la început să-și afirme valoarea unui punct de vedere obiectiv și necesar, — îl constituie seria filmelor pe care Roberto Rossellini le-a consacrat, de-a lungul ultimilor ani, omului și progreselor civilizației umane. Mai exact, din momentul în care, semnînd, împreună cu Gianni Amico, Baldi, Bertolucci, Tinto Brass și Cottafavi un lung și cuprinzător « manifest » consacrat rolului pe care trebuie să-l joace astăzi cinematograful în lume, — Rossellini și-a reluat, pe un drum cu totul nou și cu pasiunea și dăruirea pe care numai convingerile adînci o pot conferi, munca în slujba unei arte despre care spusese cîndva că e « definitiv moartă ».

Afirmînd, deci, că « literatura, teatrul și poezia nu par să fi observat ceeace s-a petrecut în lume după ce, în decursul celei de a doua jumătăți a secolului XVIII-lea a început vertiginoasa cursă a progresului, datorită marilor descoperiri tehnice și științifice, care a transformat aspectul lumii și a societății noastre », Rossellini descoperea perspectiva renașterii cinematografului prin noua funcțiune pe care această artă putea și trebuia să și-o asume acum față de lumea contemporană.

« Noi ne propunem să facem ceea ce nimeni nu a mai făcut pînă în prezent. Noi lucrăm în cinematograf și televiziune și vrem să elaborăm spectacole care să-l ajute pe om să vadă orizonturile reale ale acestei lumi. Vrem să-l facem să cunoască pînă în cele mai mici detalii, ilustrînd în mod plăcut dar întotdeauna științificește exact, tot ceea ce arta și celelalte produse culturale nu i-au arătat pînă acum sau, ceea ce e și mai rău, ele au ridiculizat . . . Vrem să propunem omului firele conducătoare ale istoriei sale și să prezentăm în mod dramatic, comic, satiric, evenimentele, luptele, tumultul și psihologia care au creat lumea modernă, respectînd în același timp un criteriu de sinteză între spectacol, informație și cultură ». Atitudinea aceasta, puternic inspirată din opera marilor Enciclopediști și din cele mai bune tradiții ale spiritului umanist, nu reprezintă însă

https://biblioteca-digitala.ro

rezultatul unei întîmplări; ea decurge din caracterul de perpetuu cercetător al acestui cineast care, deşi ar fi putut să exploreze în linişte mai departe perspectivele unui drum al cărui promotor a fost, neorealismul, a preferat, odată mai mult, să-şi îndrepte privirea în direcţia unor alte experienţe care, în ciuda importanţei lor, păreau să anunţe tot atîtea eşecuri comerciale. Entuziasmul şi inepuizabila curiozitate a aceluia care făcuse din *India, '58* prima dovadă a unui nou tip de cinematograf, preocupat nu atît de problemele individului cît de cele ale Omului şi ale Lumii sale, avea să descopere acum, pe terenul fertil al cunoaşterii aplicate la povestea zbuciumată şi totuşi grandioasă a unei întregi Istorii, sursa de inspiraţie pentru seria acelor opere care au revoluţionat sau vor revoluţiona cu siguranţă întreaga perspectivă viitoare a filmului documentar.

Epoca fierului, această ambiţioasă frescă a unuia dintre cele mai importante momente din istoria omenirii, care se întinde de-a lungul a trei mii de ani, între « momentul etrusc », al primelor încercări de extracţie şi prelucrare a fierului şi dezvoltarea modernă a mijloacelor mecanice de mare viteză, avea să fie primul pas. I-au urmat apoi şi alţii şi, de fiecare dată Rossellini ne-a uimit şi ne uimeşte cu extraordinara sa tenacitate în a aborda subiecte dedramatizate, lipsite aparent de substanţa narativă a pretextului anecdotic, din care însă, pînă la urmă, el extrage opere pline de prospeţime şi interes, netemîndu-se uneori să pară naive sau didactice, prin francheţea aproape didactică cu care se apropie de subiect, dar întotdeauna bogate în semnificaţii şi adevăr de viaţă. Şi, fie că filmele sale au ales, de atunci începînd, calea de a repovesti istoria civilizaţiei umane prin reconstituirea unor mari tablouri ale dezvoltării sociale (*Epoca fierului*, *Lupta omului pentru supravieţuire* şi *Revoluţia industrială*) fie că ele s-au oprit la analiza riguroasă a mecanismului istoric care ascunde în angrenajele unui simplu eveniment complex de la o epocă la alta, spiritual şi material superioară (*Preluarea puterii la Ludovic al XIV-lea*), sau fie că ele şi-au propus să explice, din perspectiva prezentului dar cu exactitatea de detaliu a epocilor trecute, importanţa unor personalităţi care au revoluţionat ceva din sistemul de gîndire al societăţilor (*Socrate*, *Caligula*), Rossellini a încercat mereu să dea un răspuns şi o replică la aşa numita problemă a « incomunicabilităţii ».

Dacă, într-adevăr, lumea modernă trece astăzi printr-o criză care, izolînd omul de perspectivele concrete ale devenirii sale, nu-i poate oferi un sprijin în faţa asaltului neîncetat de întrebări la care el este mereu supus, ducînd prin tăcere şi angoasă la accentuarea însingurării sale, Rossellini crede că acest fapt este, în primul rînd, o consecinţă a dezacordului între ritmul progresului tehnic şi evoluţia paralelă a progresului spiritual. De aici, sarcina artei, care e mai mult decît o simplă formă de popularizare. Astfel, crede artistul, lumea modernă a societăţilor industriale în care omul şi-a pierdut încrederea în sine şi în forţa sa, va putea fi însfîrşit vindecată; e nevoie doar ca oamenilor să li se reamintească drumul lung dar plin de satisfacţii parcurs pînă acum, trebuie deci să fie adus în discuţie sensul consecutiv al efortului uman ; pentru ca astfel, prin educaţie, instrucţie, şi cultură, omul să-şi retrăiască aventura existenţei sale în oglinda miraculoasă a imaginii de pe ecran.

Crezînd în « vindecarea prin cunoaştere » a unei lumi de care s-a apropiat întotdeauna cu pasiunea celui care caută obiectivitatea şi adevărul (realitatea concretă ca fundament estetic pentru neorealism), dar şi cu căldura şi cu înţelegerea unui mare spirit umanist (sentimentul, ca punte de comunicare între oameni, excluzînd orice urmă de romantism), Rossellini îşi propune, cu fiecare film, încă o operă de educaţie. O educaţie care trebuie făcută cu mijloacele moderne ale cinematografului şi ale televiziunii pentru a duce într-o formă artistică

https://biblioteca-digitala.ro

neexcluzînd spectaculosul, bogăţia de informaţii şi rodul unor meditaţii profunde despre sensul progresului şi evoluţia istorică a lumii.

Lupta omului pentru supravieţuire, conceput ca un lung serial pentru televiziune în culori, de-a lungul a douăsprezece episoade, concretizează astăzi, poate cel mai bine, aspiraţiile sale: deschizînd el însuşi fiecare pagină din această ambiţioasă carte în imagini despre istoria civilizaţiei umane, Rossellini oferă spectatorului invitaţia unei incursiuni într-o lungă şi tulburătoare aventură, ai cărei beneficiari sîntem cu toţii astăzi, adeseori fără s-o ştim.

ODISEEA SPAŢIALĂ 2001
Omul şi revolta maşinii

Un cunoscut autor de romane ştiinţifico-fantastice a spus de curînd: « Cinematograful este o maşină de ficţiune ştiinţifică » şi atunci cînd i s-a cerut să precizeze nu a putut adăuga decît atît: « . . . amintiţi-vă locomotiva din filmele domnului Lumière ». Într-adevăr, dacă *Sosirea unui tren în gară* fusese cu şaptezeci de ani în urmă mai mult decît un simplu document, prefigurînd în imaginea « calului de fier » o întreagă revoluţie nu numai în domeniul progresului tehnic dar şi în cel al conştiinţei umane, de vreme ce spectatorii acelor timpuri se retrăgeau speriaţi în scaune şi părăseau sala, înfricoşaţi de apropierea ameninţătoare a monstrului de pe ecran, am putea tot atît de bine admite că întrebările şi neliniştea pe care le trezesc un film ca *Odiseea spaţială* 2001 reflectă de fapt, dincolo de o interpretare materială a perspectivelor viitorului, încercarea de a descifra destinele omului confruntat cu maşina, creaţia sa. De altfel, nu ar trebui neglijat nici faptul să filmul acesta a beneficiat de aportul celor mai mari corporaţii din lume, care au elaborat special în acest scop proiecte înfăţişînd aspecte ale dezvoltării în direcţia ramurilor lor pentru anul 2000, în aşa fel încît tot ceea ce se găseşte în film este de fapt prelungirea logică a prezentului şi a tehnologiei actuale.

Deşi Stanley Kubrick afirmă că filmul său este mai mult o poveste mitologică decît una de ficţiune fantastică, în măsura în care transformarea finală a omului într-o fiinţă superioară corespunde cu schema tuturor miturilor în care eroul, după ce coboară într-o lume magică şi plină de pericole, revine pe Pămînt transformat, altul decît fusese înainte (iar Kubrick adaugă totuşi că «cele mai bune opere de ficţiune fantastică sînt cele mitice »), nu putem ignora aici aspectele reale ale problemei şi caracterul profund logic al întrebării (în totalitate) şi al răspunsului (doar în parte) pe care le conţine opera sa. Într-o lume în care inteligenţa cifrată a maşinilor ar putea deţine primul loc, maşinile reuşind să-şi asume toate experienţele fiinţelor biologice, ceea ce ar face ca ele să se simtă mai în largul lor decît oamenii, căci nemaifiind constrînse la limitarea unor experienţe personale, ar reuşi să dispună de întreaga experienţă ce se poate înregistra, e firesc să ne închipuim că experienţa ordinatorului Hal, aşa cum o prevede filmul lui Kubrick, ar deveni o realitate, prefigurînd la rîndul ei un alt viitor în care maşinile, vechea creaţie a omului, vor putea deveni entităţi capabile de a poseda cunoaşterea totală, adică fiinţe de energie pură şi într-o anume măsură, spirite chiar. Şi ce este aceasta dacă nu proiecţia în viitor a acelor probleme centrale care preocupă deja lumea contemporană în legătură cu perspectivele raportului om-maşină, adică

https://biblioteca-digitala.ro

exact ceea ce *Odisea spațială 2001* oferă ca temă de meditație într-un plan secundar. De aici, poate, și caracterul său atît de percutant, aducînd problemele viitorului într-un prezent imediat și comunicîndu-le prin intermediul imaginii mai mult decît prin cuvinte aspecte legate de locul și condiția omului într-un univers în care, începînd prin a-l domina, el se dovedește acum din ce în ce mai mult absent. Și asta pentru că într-o epocă foarte tehnică, spune filmul, omul va trebui să ajungă la mai multă disciplină și control asupra lui însuși, devenind deci mai asemănător cu mașina, în timp ce aceasta, pentru a putea comunica cu omul și pentru a-și lărgi orizontul, va trebui să devină prin efortul programării, ea însăși mult mai umană. Dacă în *Doctor Strangelove* sau *Cum am reușit să nu-mi fac griji și să iubesc bomba* (parabolă halucinantă despre ceea ce va deveni o lume lipsită de luciditate și rațiune, în fața catastrofei atomice), Kubrick lasă impresia că omul este depășit de tehnică și că este literalmente anihilat de ea, în *Odiseea spațială 2001* el revine pe pozițiile unei analize mai lucide, întrebîndu-se dacă într-o epocă în care progresele tehnicii au devansat deja valorile morale, creînd astfel contradicții legate de condiția omului în raport cu lumea sa, nu ar fi cumva posibil ca, în locul catastrofelor definitive, puterea omului să fie împinsă spre lucruri mai mari și mai frumoase.

Începutul filmului, acea lungă secvență despre *Zorii omului* conține de fapt ideea filozofică a unui *homo faber*, opus animalului prin aceea că mutația devine criteriul suficient al selecției naturale numai atunci cînd ființa are nevoie de această schimbare pentru a putea supraviețui. Primatele Homide, acei oameni preistorici care apar în prolog, luptau cu un mediu ostil și folosirea uneltei și a armei devenea un factor indispensabil al supraviețuirii lor; inteligența apărea deci ca un criteriu foarte important al selecției în măsura în care ea dădea gestului o anumită eficacitate și, încetul cu încetul acest sistem al aplicațiilor celor mai diverse la care inteligența îl convertea pe om în efortul său de a supraviețui, avea să ducă la formele primitive ale cooperării sociale. Unealta transformă astfel inteligența într-un factor esențial al evoluției sociale și nu întîmplător, spune Kubrick, « dragostea noastră pentru unelte este un lucru atît de firesc și într-o estetică a mașinii se spune că mașinile sînt frumoase și că ele miros frumos, tot așa cum în tehnica spațială desenatorii spun despre o mașină că este sexy ». Ceea ce explică destul de clar relațiile sentimentele dintre astronauți și ordinator sau, într-un sens mult mai general între om și mașina sa. Problema, în forma ei dramatică, se pune însă atunci cînd omul începe să fie depășit de unealta sa, adică atunci cînd inteligența care devenise criteriul de selecție pe fondul unei lupte pentru supraviețuirea omului, este transferată acum mașinii, ordinatorului (și de fapt nici el nu încearcă altceva decît « să supraviețuiască » deciziei de a-l deconecta) fără ca inteligența omului, rămasă mult în urmă, să o mai poată controla. Există de altfel un aspect foarte subtil al filmului, mult mai prezent în romanul lui Arthur S. Clarke care a stat la baza scenariului și anume faptul că robotul devine amenințător pe măsură ce se apropie în posibilitățile sale de om. Și nu întîmplător, în întreaga literatură științifico-fantastică, aventura roboților este însoțită de faptul că ei devin amenințători de îndată ce încep să semene cu omul, iar Golemul ne oferă exemplul cel mai clar. Pe un plan mult mai înalt, aceasta înseamnă că, de fapt, pe măsură ce robotul devine om, acest nou « om » devine amenințător omului care îl « crease » și acesta, așa cum se întîmplă cu eroul lui Kubrick, devine el însuși un fel de robot (dispariția tovarășului său de zbor pare să nu-l impresioneze din punct de vedere afectiv pe Bowman și explicația lui Kubrick « Nu se aleg oameni hipersensibili pentru a pleca pe Jupiter » are un puternic sens provocator). Iar dacă filmul acesta reușește pe plan strict vizual să aducă pentru întîia oară pe ecran imaginea plonjonului în infinit și aventura omului în cea de a patra dimensiune: TIMP, el oferă

https://biblioteca-digitala.ro

în acelaşi timp şi imaginea metaforică a « clarului de Pămînt văzut pe Lună », adică analiza detaşată a unor probleme care, dizolvate în existenţa noastră cotidiană sau ascunse dincolo de ea, par să fie încă ignorate. Kubrick atrage însă atenţia asupra lor şi mai ales asupra perspectivelor în care se vor pune ele într-o zi, atunci cînd maşina va fi suficient de complexă pentru a lua o decizie care-i poate fi omului supărătoare, anunţînd prin aceasta revolta maşinii împotriva lui. Este însă aceasta o adevărată problemă, adică este corect şi logic de a prezenta omul ca o entitate iar maşina ca eventualul său adversar? Sau, mai degrabă ar trebui să admitem că singurul adversar al omului este numai omul şi că problema care se pune este de a fi inteligent şi lucid şi nu alienat şi incapabil de a-şi învinge propriul său coşmar. Din punct de vedere ştiinţific, revolta ordinatorului este imposibilă (sau improbabilă de vreme ce, creaţie a unui sistem de programare automat cu care l-a înzestrat omul, el poate să-şi dobîndească un anume nivel de « autoinstruire » adică de remodelare în funcţie de programul iniţial, dar în nici un caz el nu se poate dispensa total de prezenţa omului prin care se întreţine) şi, pe de altă parte o astfel de revoltă ar fi ilogică după legile pe care Isaac Asimov le enunţase ca simple ipoteze într-un roman de ficţiune *Cartea roboţilor* şi pe care realitatea ştiinţifică ulterior le-a confirmat (programul cu care a fost dotat iniţial maşina, aparţinînd omului este organizat în favoarea sa şi, oricare ar fi dezvoltarea sa ulterioară, acest program nu poate intra în contradicţie cu cerinţele care l-au generat). Delirul lui Hal apare atunci ca rezultat al unui aşa numit « conflict de programare » care, în condiţiile unui ordinator construit pentru a spune întotdeauna adevărul, primeşte la începutul călătoriei spre Jupiter un nou ordin de programare prin care trebuie să ascundă echipajului adevăratele motive ale acestui zbor. « Nebunia » ordinatorului apare deci ca rezultatul a două ordine contradictorii, în spatele cărora stau laşitatea şi nebunia oamenilor, sau cel puţin incapacitatea lor de a se ridica la înălţimea morală a obiectivităţii cu care este înzestrată maşina. Dar mai există o explicaţie. Ea este poate destul de ciudată şi se bazează pe conţinutul strict al romanului lui Arthur S. Clarke şi pe declaraţiile lui Stanley Kumbrick. În rezumat, ar fi aceasta: în afara Pămîntului, în spaţiul cosmic, pe planete şi galaxii situate la distanţe infinit de mari pot exista forme de viaţă superioare, Entităţi (a căror existenţă neconfirmată încă este tot atît de dificil de infirmat) care au trimis civilizaţiei umane mici imbolduri: apariţia monolitului care-l ajută pe om să descopere posibilităţile unui os, apoi ale unei rachete. Pe Lună Entităţile au plasat un semnal de alarmă şi atunci cînd inteligenţa omului a devenit suficientă pentru a putea săpa în craterul lunar descoperind astfel din întîmplare acel monolit strălucitor şi misterios, ele vor fi din nou anunţate în timp ce, reperînd direcţia semnalului spre planeta Jupiter oamenii vor organiza la rîndul lor o expediţie, cea la care asistăm de-a lungul filmului, şi după conflictul cu ordinatorul în care şi-a dovedit destul de relativ superioritatea, omul va ajunge la cel de al treilea semnal, monolitul plutind tăcut în spaţiul auster din jurul planetei Jupiter pentru a fi absorbit de acesta în « golul » dimensiunii timp, descoperind astfel în sfîrşit civilizaţia extratereştrilor. Din acest moment însă, spune Clarke, problema care se pune este de a şti dacă omul merită imboldurile pentru un nou salt. Răspunsul său este negativ şi omul va fi condamnat la catastrofa nucleară, iar în finalul cărţii reîntoarcerea astronautului pe Pămîntul, care a fost distrus în timpul călătoriei sale, fixează limitele acestui pesimism. Kubrick a reuşit să vadă mai departe de aceste limite şi, împrumutînd filmului finalul romanului *Jucătorul de NON-A* a lui Van Vogt, el oferă soluţia mai optimistă a transformării omului, sub impulsul Entităţilor printr-un nou salt, într-o fiinţă superioară, acel foetus ciudat evoluînd în spaţiile cosmice către o nouă vîrstă a dezvoltării umane. Dar şi o astfel de soluţie rămîne

https://biblioteca-digitala.ro

suspendată şi alături de ea încă zeci de interpretări rămîn în continuare posibile. Cel mai corect ar fi să ne apropiem din nou de cartea lui Clarke care începe şi se termină printr-o aceeaşi frază: la început, unul dintre acele Primate Homide va face primul gest de inteligenţă înnodînd un fir de iarbă; capitolul respectiv se va încheia cu cuvintele « Exista o forţă embrionară în mintea lui cu care nu ştia ce să facă, dar îi va veni lui o idee», pentru ca, la sfîrşit, la capătul acestor aventuri, cartea să se termine la fel, omul singur în faţa dezastrului terestru, în timp ce ultimele cuvinte ale lui Clarke vor reveni: « Îi va veni lui o idee. . . »

O idee despre care nu se pot spune prea multe, decît că de adevărul şi raţiunea ei vor depinde viitorul şi perspectivele omenirii. Iar dacă revolta maşinii împotriva omului, în ciuda limitelor ei raţionale, a devenit deja o temă clasică (a se vedea *Le lendemain de la machine* a lui F.G. Reyer ca şi tema « golurilor » cosmice evocate în *Puntea spre stele* a lui Jack Williamson şi Peter Gunn), frumuseţea şi puterea acestui film stau tocmai în reluarea la un nivel filozofic mai înalt a acestor teme şi în tot ceea ce evocă dincolo de ele. Poate că are dreptate Clarke atunci cînd spune: « dacă într-o zi veţi dori un film mai adevărat despre viitor decît a fost « *2001* », el va trebui turnat la faţa locului ». Şi asta pentru că, deşi în această operă de anticipaţie omul nu deţine cel mai bun rol, extrema fluiditate a personajelor umane părînd a fi o consecinţă a felului în care Kubrick şi-a configurat lumea anului 2000, totuşi, deznodămîntul conflictului între om şi ordinator, reprezintă un real motiv de optimism sugerînd că, fie şi în universul programat al deceniilor viitoare, indiferent de perfecţiunea şi autonomia maşinii, omul va fi mereu prezent şi va trebui să se ţină seama de inteligenţa şi tenacitatea sa.

https://biblioteca-digitala.ro

ROBERTO ROSSELLINI

Scenariu

LUPTA OMULUI PENRU SUPRAVIEȚUIRE

https://biblioteca-digitala.ro

Tîrg prin anii 1100

NEGUSTORUL: Ei ! Tîrgoveţilor ! Ascultaţi-mă ! Ia veniţi să vedeţi ce v-am mai adus ! Veniţi ! Veniţi la tîrgul din Monsorello ! Veniţi ! Ei, tîrgoveţilor ! Nu v-aţi mai săturat să udaţi cu sudoarea frunţilor voastre grele şi veniţi de vă veseliţi la bîlciul din Monsorello ! Nici nu ştiţi ce vă ofer ! Eu vă dăruiesc timpul : timpul atît de preţios, timpul pe care nu-l putem ţine în loc, timpul atît de schimbător !

Cu acest obiect mărunt, veţi putea economisi ceasurile şi minutele.

Cu suma modestă de doi scuzi, veţi putea încuia şi pe cei din antichitate ! *Volat irreparabile tempus*, spuneau barbarii aceia ! Dar nu e chiar aşa ! Timpul nu zboară ireparabil ! Noi îl putem prinde, îl putem ţine în loc, îl măcinăm într-o pulbere fină şi îl închidem într-o sticluţă ! Şi el curge, curge, dar nu ne poate scăpa ! Şi cînd s-a scurs tot . . . Ţac ! Îl aducem înapoi.

ŢĂRANUL: Nouă ne sînt de-ajuns luna şi soarele pentru a şti cît e de tîrziu.

NEGUSTORUL: Dar pentruce oare mai munciţi toată ziua ca nişte vite? Că doar anul o mie a trecut, şi dacă bunul Dumnezeu ne-a cruţat, noi sîntem datori să-i fim recunoscători şi să ne bucurăm o leacă de viaţa asta a noastră, atît de scurtă dar atît de minunată ! Nu vedeţi, oare, că în fiecare tîrg se înmulţesc bîlciurile? Că mărfurile încep să circule, şi odată cu ele şi veştile? Ieri, vecinii voştri din Roccasecca au cumpărat jumătate din clepsidrele mele !

ŢĂRANUL: Cum putem oare să ne bucurăm de viaţă, dacă nici barem nu avem cu ce să ne hrănim !

DOFTOROIUL: Sigur, aveţi dreptate ! Nu se pot arunca pe apa Sîmbetei bănişorii cîştigaţi cu atîta trudă. Doar numai dacă e vorba de vreun motiv vital, cum ar fi — spre pildă — păstrarea bunului cel mai de preţ: sănătatea. Ia priviţi aici ! Eu vă aduc alifia care vindecă orice rană, care lecuieşte orice durere ! O alifie care vine din Orient ! Veniţi, încercaţi ! Ei, apropie-te ! Vino, vino ! Mă auzi? Simţi cum braţul tău este pătruns de căldura vitală a acestei alifii minunate, cu care-l fricţionez? Eu vă aduc sănătatea şi tinereţea, şi v-o cedez pe numai o jumătate de scud . . .

NEGUSTORUL: Hai, grăbiţi-vă ! Nu vedeţi oare că aici nu-i rost de strîns un gologan? Hai să mergem să prindem locurile cele mai bune la bîlci !

Înfiinţarea universităţii

Rectorul în picioare pe o bancă:

RECTORUL: Această Universitate care are de pe acum posibilitatea să ne arate lumea, nu aşa cum este ea, pentru că în această direcţie are încă multe de descoperit, ci aşa cum ne apare astăzi şi aşa cum este ea cunoscută pînă astăzi, vrea să fie un atelier vast, animat de pasiune, un laborator al Universului . . . Pe acest şantier omul trebuie să se afirme ca un meşteşugar care transformă şi descoperă colaborînd cu Dumnezeu care ne-a procurat totul odată cu natura . . . Orice operă este opera Creatorului, opera naturii şi omul meşteşugar trebuie să descopere, să imite şi să subjuge natura . . . Dar cît cunoaştem din ea? Puţin sau nimic . . . Şi trebuie să fim conştienţi de lucrul acesta, dacă nu vrem

https://biblioteca-digitala.ro

să comitem păcatul orgoliului care este păcatul demonului . . . Noi vrem să ajungem să descoperim adevărul şi sîntem foarte departe de el. Sîntem încă înconjuraţi de lucruri misterioase . . . Misterele trebuie să fie dezlegate . . . Ni se pare misterios tot ce nu cunoaştem în esenţa sa . . . Misterul este rodul neştiinţei noastre, al ignoranţei noastre. Exilul omului este ignoranţa, patria sa, ştiinţa . . . *Fondu.*

PARACELSUS: Cutreerînd printre infanterişti şi maeştri archebuzieri, printre falsificatori de monede şi tot felul de meşteşugari alchimişti, cred şi vreau să vă spun că trebuie să socotim alchimia nu numai ca un mijloc de a căuta aur, ci ca o artă care ne îngăduie să modificăm natura . . . Pentru că, într-adevăr, la perfecţionarea lumii contribuie: opera medicilor care ştiu şi descoperă ce este medicament şi ce nu este şi vindecă astfel pe cei bolnavi, apoi farmaciştii şi în egală măsură topitorii de metale şi maeştrii constructori şi, mai departe, toţi meşteşugarii şi artiştii . . . Ei bine, toţi aceştia sînt în felul lor alchimişti . . . Căci natura este atît de subtilă şi de iscusită încît nu dă nimic la lumină care să nu fie desăvîrşit, omul însă trebuie să completeze natura şi această completare este alchimie . . . De aceea alchimist este brutarul, deoarece coace pîinea, viticultorul pentru că face vinul, ţesătorul pentru că face postavul. Cel care duce tot ceea ce natura face să apară în preajma omului spre acel scop pe care natura l-a orînduit, este un alchimist . . . Noi trebuie să studiem ca să aflăm de ce oaia este acoperită cu lînă iar spinarea porcului cu păr ţepos, de ce trebuie să găsim hrana crudă, să ne facem haine ca să ne acoperim cu ele iarna, şi acoperişuri pentru ploaie . . . Şi cum nu există nici un lucru care să fie desăvîrşit, ele au fost create aşa cum le avem noi la îndemînă: lemnul creşte pentru scopul cu care a fost făcut dar nu devine cărbune sau buştean; argila există dar nu devine oală . . . Dumnezeu a creat fierul, nu însă şi ceea ce trebuie el să devină adică potcoave de cai, drugi, coase, ci doar minereu de fier şi ca minereu ni l-a dat. Cînd se pune minereul la cuptor trebuie să separăm în primul rînd fierul de zgură şi aşa se forjează ceea ce dorim. Aceasta este alchimie . . . Şi alchimist este cel ce reglează focul, pentru că alchimie este ceea ce face focul atît în bucătărie cît şi la furnal. Toate artele sînt în om dar el trebuie să ştie ce este alchimia. Alchimia nu este altceva decît să faci pur ca focul ceea ce este impur, iar focul rămîne totdeauna foc chiar dacă nu toate focurile ard cu flacără strălucitoare. Aşa există alchimiştii lemnului, adică dulgherii care scot cu cuţitul din lemn atît cît le trebuie ca să facă diferite forme. Aşa sînt alchimiştii medicinii, care scot din medicament ceea ce nu este medicament. Acum, vedeţi, prin urmare, ce artă este alchimia: ea este arta de a scoate utilul din inutil . . .

Abatele Nollet — Salon elegant

PRIMA FEMEIE: Nous sommes gâtées, mes chers amis . . . l'abbé Nollet este unul dintre cei mai căutaţi oameni din Europa.

GENTILOMUL: Se spune că tot Parisul asistă la experienţele lui: tot Faubourgul Saint Germain, Curtea toţi . . .

PRIMA FEMEIE: O fi un bărbat strălucit, pe cît pot pricepe eu . . .

FETIŢA: Bunico, este oare adevărat că le vor gîdila?

https://biblioteca-digitala.ro

BĂTRÎNA: Pe cine, drăguţo?

FETIŢA: Pe micuţele animale din cuşcă.

GENTILOMUL: Desigur că da! Le vor gîdila cu fluidul electric! . . . Asta e marea modă! Cînd te gîndeşti că însuşi regele Franţei . . . Acum cîteva luni, la Versailles, în faţa regelui şi a întregii Curţi întrunite, abatele nostru a făcut să sară în sus nici mai mult nici mai puţin decît două sute patruzeci de vajnici muşchetari!

FETIŢA: Oh, dacă-i pe aşa, şi eu ştiu să sar în sus! . . .

GENTILOMUL: I-au aşezat pe toţi în şir, ţinîndu-se de mînă, astfel încît să formeze un fel de lanţ. Apoi, abatele a aşezat două butelii de Leyda la cele două capete ale lanţului, pentru a genera electricitate, aşa cum face aici roata de sulf. De îndată ce s-a făcut contactul, muşchetarii au început să sară...

PRIMA FEMEIE: Se spune că aceeasi experienţă ar fi făcut-o şi cu o mănăstire întreagă de călugări. . .

ASISTENTUL: Monsieur l'abbé Nollet.

ABATELE: Doamnelor şi domnilor, iertaţi-mă pentru mica întîrziere. Vă rog să aveţi bunăvoinţa de a mă asculta o clipă. *(Către asistent)*: Totul e în ordine? Dumneavoastră ştiţi ce este fluidul electric . . . Il cunoşteau şi cei din antichitate. Toţi ştiu că o bucăţică de chihlimbar, supusă frecării *(execută mişcarea)* atrage paiele, hîrtia, diferite substanţe uşoare *(execută)* . . . Plecînd acum de la acest principiu, am realizat experienţe mai importante. Pentru buna reuşită a experienţei noastre, am nevoie de cooperarea dumneavoastră. Dumneavoastră, doamnă, fiţi bună şi poftiţi aici, lîngă roata de sulf, pe care vă rog să rezemaţi mîinile dumneavoastră: frecarea — care sper că se va produce fără prea multe neajunsuri pentru pielea Dumneavoastră delicată — va încărca cu fluid electric mîinile dumneavoastră . . . Iată, aşa mulţumesc! Acum dumneavoastră ,domnule, luaţi loc aci, pe masa aceasta, avînd însă grijă ca picioarele să nu atingă pardoseala. Am avut grijă de a crea condiţia ideală pentru această experienţă, folosind o materie primă izolatoare. Precum ştiţi, experienţa ar necesita suspendarea de tavan, cu şnururi de mătase, a . . . cum să spunem . . . a asistentului.

FETIŢA: Suspendat în aer ca o pasăre.

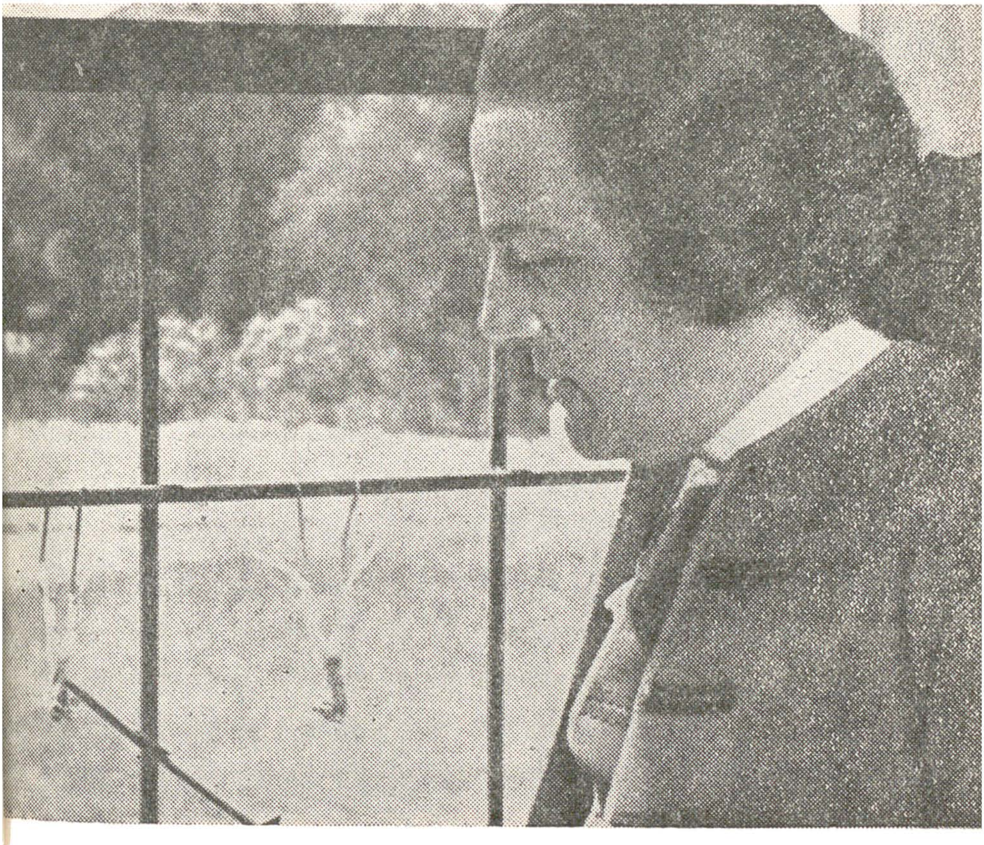
ABATELE — Nu prea ştiu dacă păsările sînt prinse de cer cu şnururi de mătase, dar totul este cu putinţă . . . Vom spune, deci: dumneavoastră şedeţi pe marginea izolată a mesei, ca o pasăre pe ramura izolată a unui pom . . . E bine aşa?

FETIŢA: Oh, pentru mine . . .

ABATELE — Şi acum, să trecem la experienţa propriu zisă: dumneavoastră Doamnă, continuaţi să încărcaţi cu fluid mîna dumneavoastră . . . Foarte bine . . . aşa . . . încă puţin . . . acum vă rog să întindeţi mîna către dumnealui, iar dumneavoastră vă rog să întindeţi mîna către doamna, astfel încît cele două mîini să se atingă. Nici o teamă: am să vă redau neatinşi acestei amabile societăţi . . . Iată acum, dumneavoastră, domnul meu, veţi întinde mîna deasupra vasului cu fărîme de paie. Aţi văzut? . . . Cînd trece mîna pe deasupra lor, paiele se mişcă, încep să danseze, sub efectul fluidului electric . . . Acum vă rog să vă odihniţi, pînă ce voi pregăti o altă experienţă. Sînteţi gata? Rog pe fiecare să se reîntoarcă la locul său. Acum, asistentul meu va învîrti roata iar dumneavoastră, doamnă, veţi încărca la roata cu fluid electric această vergea de fier. După ce vergeaua va fi încărcată la rîndul ei, veţi atinge cu ea, unul cîte unul, cele două animale care se află în cuşti . . . După cum puteţi vedea, ele primesc un şoc puternic.
Sper, domnii mei, că micile mele experienţe nu vă vor fi dezamăgit prea mult . . . Ce vreţi: eu practic ştiinţa, şi nu magia! Dar mai presus de toate îmi doresc ca,

https://biblioteca-digitala.ro

pe viitor, fiecare dintre dumneavoastră să binevoiască să repete experienţele mele în cîte un alt salon din ospitalierul dumneavoastră oraş al Romei. Precum ştiţi, se povestesc fel de fel de lucruri pe seama mea: unele de bine, altele de rău . . . Bine înţeles, spre pildă, oamenii de ştiinţă afirmă că eu nu aş fi decît un savant diletant. În saloane, însă, se spune că sînt un savant dar nu un om de lume . . . Trebuie însă să vă mărturisesc că nu sînt nici una, nici alta. Şi eu, ca şi vergeaua de fier care transmite fluidul electric, caut să transmit ştiinţa, de la cei care o studiază, celor care — prin naştere şi prin educaţia lor — ar trebui să fie permanent informaţi asupra tuturor progreselor ştiinţei . . . Pentru ca, într-o zi, să se poată începe, chiar şi în afara acestor saloane, un dialog inteligent.



https://biblioteca-digitala.ro

Antoine Lavoisier — Laborator ziua

LAVOISIER — După cum puteţi constata, expiraţia a determinat scăderea nivelului apei . . . şi cînd te gîndeşti că, vreme de mii de ani, s-a inspirat şi s-a aspirat, fără a se pune vreodată întrebarea: ce înghiţim oare inspirînd, şi ce dăm afară expirînd . . .
Odihneşte-te !, . . Vom repeta curînd experienţa . . .

PRIETENUL *(căscînd)*: Iartă-mă dragă Laurent, dar tare aş dori să aflu dacă şi căscatul poate constitui pentru tine un obiect de studiu . . .

LAVOISIER — Căscatul? Şi de ce nu? Numai că, vezi, dragul meu, în meseria noastră aproape că nu ne mai rămîne timp pentru a căsca. Plictiseala, a înghiţit-o tubul acesta. Ea şi-a încheiat aci tot parcursul, s-a depozitat, a ars şi — în cele din urmă — s-a înecat în vasul cu apă . . . Dacă ar mai fi rămas un pic, e de ajuns să răstorn clopotul şi ea se întoarce în locul de unde a plecat, cuminte, cuminte, în gura ta, şi se duce de se ascunde după mîna ta bine crescută . . .

SOŢIA: Laurent, cînd vei voi, noi sîntem gata . . .

LAVOISIER *(puţin ironic şi în acelaşi timp cu emfază)*:
Eu, gata? Eu sînt mereu gata ! Ba chiar — iată — am o idee: vom denumi această experienţă: «Prima cruciadă împotriva «flogistului». Cu alte cuvinte, prima cruciadă împotriva unui corp care nu există. Aceasta, întrucît «flogistul» — corp avid de oxigen — nu-i decît o invenţie gogonată, orice ar spune iluştrii mei colegi. Ei susţin: elementele se compun dintr-un pămînt vitrificabil, dintr-un pămînt volatil şi dintr-un principiu combustibil, denumit flogist. Eu însă susţin că flogistul nu a existat nicicînd. Este, cum s-ar spune, acel mecanism . . .

SERVITORUL: Natura gazelor care se compun . . .

LAVOISIER: Bine, iar fenomenul pe care ele îl provoacă în noi . . .

PRIETENUL: Şi atunci, moarte flogistului, moarte cabalei !

LAVOISIER *(uşor iritat)*: Curaj, Emmanuel! hai, o inspiraţie bună, o expiraţie bună... În aer se găseşte cu precădere oxigen şi — precum ştiţi — sau, mai bine zis, precum nu ştiţi, el este mai uşor decît apa. Ei bine, eu susţin că în trupul omenesc se petrece o ardere. Ca atare, oxigenul arde iar gazul pe care îl expirăm parcurge tuburile. Cînd ajunge în clopot, dacă ar fi oxigen, ar determina arderea vie a flăcării unei lumînări. Dacă însă ar fi un gaz ars, el ar stinge lumînarea.

PRIETENUL: Parcă pricep, dar nu sînt sigur pe deplin . . .

LAVOISIER: Curaj Emmanuel ! Ia demonstrează-i acestui domn ceea ce am încercat să explic.

SOŢIA: Pînă acum s-a spus că respiraţia este o distrugere sau o descompunere: Tu însă dictezi: «Eu vă spun că ea nu este decît o ardere; cu alte cuvinte, o schimbare de stare, cum se întîmplă cu orice alt corp combustibil ».

Locomotiva

Pînă în acest moment, maşina cu aburi nu este decît un agregat imobil. Prin inventarea locomotivei, ea devine în stare nu numai să se deplaseze ea însăşi, dar şi să poarte oameni şi lucruri.

https://biblioteca-digitala.ro

Locomotiva poate fi socotită drept emblema secolului al nouăsprezecelea, secol dominat de perfecționarea mijloacelor de transport.

În ciuda precedentelor încercări ale francezului Cugnot (care a construit în 1770 un triciclu cu aburi, fărîmat de un pom în timpul probelor), cea dintîi mașină care se poate considera pe drept ca fiind o precursoare a locomotivelor moderne, a fost realizată în Anglia, în 1829, de către George Stephenson.

Paznic de vite, cismar, croitor, Stephenson învață să scrie și să citească abia la vîrsta de optsprezece ani. Înclinația sa firească pentru studierea artelor mecanice, îi permite în scurt timp să realizeze mari progrese.

El înlocuiește șinele de lemn prin șine de fier. Pe acestea, caii transportă în mine vagonetele încărcate cu minereuri. Mai apoi, înlocuiește caii printr-o mașină cu aburi.

În anul 1829, locomotiva lui, « Rocket » — prima care posedă o căldare tubulară — cîștigă concursul instituit pentru construirea căii ferate de la Liverpool la Manchester. Cu cîțiva ani în urmă, Stephenson construise linia de cale ferată Stockton-Darling-

https://biblioteca-digitala.ro

ton cu o lungime de treizeci şi doi de kilometri, linie care poate fi socotită drept prima cale ferată adevărată, dotată cu toate cerinţele tehnice, inclusiv o organizare regulată a transporturilor.

Considerată în feluri deosebite de către învăţaţii timpului acela, calea ferată este denumită de unii « Operă a diavolului » sau « Joc de copii ».

Ea trezeşte o vîlvă mare, discuţii nesfîrşite, multe prejudecăţi şi neîncredere. În Germania — unde prima cale ferată a fost dată în folosinţă încă din anul 1821 — se pare că autorităţile ar fi cerut să se ascundă trenurile de vederea trecătorilor, ridicînd garduri înalte de-a lungul liniei ferate.

Aspectele teribil de teatrale ale primelor accidente au inspirat unei reviste umoristice ideea de a lega doi directori de căi ferate de fiecare locomotivă, ca o chezăşie de securitate pentru public. Un savant englez enumeră discipolilor săi o serie de cincispreze avertismente, de luat în seamă pentru a te feri de pericolele căii ferate.

VORBITORUL: Mulţumesc . . . Stimate doamne şi domnilor, am primit cu multă cinste şi emoţie, sarcina de a vă prezenta această maşină nouă, care sînt convins, — va spori în lumea întreagă prestigiul şi gloria Angliei . . .

Această maşină — domnilor — a fost botezată cu numele de « locomotivă », de către inventatorul ei, domnul Stephenson. Cuvîntul însuşi ne arată că este vorba de un vehicul, de un vehicul autonom, avînd o capacitate proprie de a se mişca. Se prea poate ca unii dintre dumneavoastră să fie uimiţi de această afirmaţie. Şi pînă acum, s-a mai auzit adeseori vorbindu-se despre alte invenţii asemănătoare. Cred însă că veţi fi cu toţii uluiţi, cînd veţi auzi că, pentru a se urni din loc, ea nu are nevoie nici de cai, nici de alte animale de tracţiune. Ba, în plus, că ea este în măsură de a trage o greutate de multe ori mai mare decît greutatea proprie, şi aşa foarte mare. Acum, domnilor, vă rog să poftiţi mai aproape, pentru a admira această minunată realizare a geniului omenesc.

Doamnă, vă rog să urcaţi alături de mine !

(Arătînd): Da, acesta este cărbunele, singurul aliment pentru căldare, uriaşul stomac de foc al locomotivei. Cărbunele va furniza locomotivei o forţă şi o energie cum nu s-a mai văzut pînă acum. Pentru a vă dovedi însă că nu v-am spus doar vorbe goale, am organizat pentru dumneavoastră o mică experienţă.

Poftiţi, poftiţi, vă rog! *(În timp ce muncitorii se apropie)* Veţi asista la o întrecere normală, cavalerească, între doi adversari leali. De o parte, forţa omului, de cealaltă, forţa maşinii. Să învingă cel mai tare ! Rog şi pe toţi domnii aci de faţă care vor să ia parte la încercarea noastră, să lase ezitările de o parte şi să vină alături de noi. Oricine se va putea convinge, astfel, că nu există nici o înşelătorie. Vă rog, vă rog, poftiţi ! De altfel şi eu voi participa cu emoţie la acest duel. Mulţumesc . . . Sînteţi gata?

https://biblioteca-digitala.ro

2001
ODISEEA SPAŢIALĂ

Scenariu

Regia: STANLEY KUBRICK • Scenariul: ARTHUR C. CLARKE şi STANLEY KUBRIK, după romanul « Sentinela » al lui ARTHUR C. KLARK. Producţia M. G. M. 1968

REZUMATUL SCENARIULUI

Filmul începe printr-o secvenţă de deschidere mută, *zorile umanităţii* . . .

Într-un peisaj arid şi într-o lume de coşmar creşte un grup de antropoizi, iar problema supravieţuirii este singura lor preocupare. Animale sălbatice uriaşe ameninţă mereu aceste biete creaturi. Într-o dimineaţă, tribul se trezeşte însă în prezenţa unui straniu obiect, un fel de monolit paralelipipedic, care apăruse probabil în timpul nopţii, în preajma peşterii. După spaima din primul moment, urmează curiozitatea şi fiinţele se apropie, atingînd cu timiditate obiectul, pentru ca, ceva mai tîrziu, unul dintre antropoizi să apuce un os, şi, lăsîndu-l să cadă, acesta va sparge un alt os dintre cele risipite pe pămînt, fapt nou din care omul primitiv va trage

https://biblioteca-digitala.ro

consecinţa unor noi posibilităţi de apărare: mai tîrziu el va ucide cu această armă improvizată un animal care se apropia amenințător, apoi lui şi celorlalţi le vine ideea să folosească oasele pentru a respinge atacul unui trib rival. Osul aruncat zboară prin aer.

Trecere la imaginea unei astronave care străbate spaţiul, la sute de mii de kilometri de pămînt. Aceasta ajunge la staţia cosmică numărul 5, un fel de roată imensă care pluteşte între pămînt şi lună, unde unicul pasager al astronavei, doctorul Floyd Heywood se va întîlni cu doctorul Smyslov care pare preocupat: baza lunară Clavius, ţinta călătoriei doctorului Floyd şi care se află de mai multe zile sub observaţie, pare să fi fost atacată de o epidemie de origină necunoscută. Doctorul Floyd găseşte explicaţia, dar păstrează un mutism absolut în timp ce călătoria continuă. La baza Clavius, doctorul Floyd este primit de un grup de savanţi cărora le explică necesitatea de a difuza pe Pămînt ştiri false despre epidemie, pentru a putea păstra încă un timp secretul descoperirii făcută de o explorare lunară în craterul Tycho. Apoi, el pleacă cu astronauţii spre crater şi, în decursul călătoriei, profesorul Halvorsen spune că un obiect straniu, reperat datorită intensităţii cîmpului magnetic care-l înconjoară, dar a cărui utilitate nu a putut fi încă stabilită, a fost îngropat în solul Lunii cu patru milioane de ani în urmă. Într-adevăr, ajunşi pe Lună, oamenii îşi îmbracă costumele şi, coborînd în craterul vulcanului, descoperă un monolit identic cu cel pe care-l văzusem mai înainte. Exact în acest moment, o emisiune de unde sonore de o intensitate extraordinară se face auzită. Optsprezece luni mai tîrziu, Discovery, o astronavă de mare capacitate, se îndreaptă spre planeta Jupiter către care fusese emis semnalul sonor. O emisiune de televiziune transmisă de pe Pămînt, şi recuperată de navă, ne prezintă pasagerii: doctorul Bowman, comandantul astronavei şi Poole, secundul său, trei profesori care fac această călătorie în stare de hibernare şi, în sfîrşit, ordinatorul Hal 900, un superordinator care, datorită calităţilor sale, este singurul capabil să îndeplinească întocmai programul *complet* al acestei călătorii.

Odiseea Spaţială 2001

BOBINA 9*

(Pe monitorul TV continuă emisia către DISCOVERY I)

AMER lui POOLE:

Dr Poole, cum vă simţiţi trăind într-o apropiere atît de strînsă cu Hal?

POLLE lui AMER:

Este cam ceea ce ai spus despre el mai înainte.

Hal e ca un al şaselea membru al echipajului:

te-ai obişnuit rapid cu ideea că vorbeşte şi te gîndeşti la el ca la un om viu.

AMER lui POLLE şi BOWMAN:

Vorbind cu computerul, capeţi impresia că este capabil de reacţii emoţionale. De pildă, cînd l-am întrebat despre ceea ce poate să facă, am simţit o anume mîndrie în răspunsul său cu privire la precizia şi perfecţiunea cu care a fost înzestrat. Dumneata crezi că Hal are emoţii adevărate?

BOWMAN lui AMER: În orice caz, cel puţin se comportă ca şi cum ar avea emoţii adevărate. Desigur, este programat în aşa fel încît să ne vină mai uşor să-i vorbim. Dar dacă are sau nu senzaţii reale, nu cred că cineva ar putea răspunde cu certitudine la această întrebare.

---

* Fragmente de scenariu original al filmului.

https://biblioteca-digitala.ro

(Emisia se încheie. Mai tîrziu Poole este văzut spălîndu-se pe o platformă dirijată electronic; un monitor TV este alături)
HAL lui POOLE: Scuză-mă, Frank!
POOLE lui HAL: Ce este Hal?
HAL lui POOLE: Am captat o comunicare de la părinţii tăi; vor să-ţi vorbească.
POOLE lui HAL: Bine. Aprinde monitorul. Împinge-mă mai aproape.
HAL lui POOLE: Desigur
(Platforma este împinsă mai aproape de monitorul TV. Pe ecran apar mama şi tatăl lui Poole).
TATĂL: Hallo, Frank!
MAMA: La mulţi ani, dragă!
TATĂL: Felicitări de ziua naşterii. La mulţi ani!
POOLE lui HAL: Ridică un pic mai sus, Hal.
(Capul platformei este ridicat)
MAMA *(Dialog suprapus)*: Mă bucur că-ţi merge bine.
TATĂL: Mama şi cu mine ne simţim minunat. Ray şi Sally se pregăteau să vină şi ei aici dar, în ultima clipă, pe Ray l-a apucat iarăşi spatele.
(Mama lui Poole arată o tortă de aniversare pe o masă de lîngă ea)
MAMA: Cum îţi place torta, dragă?
TATĂL către POOLE: Arată grozav, nu? Păcat că nu poţi să fii cu noi. A, l-am întîlnit zilele trecute pe Bob. A ţinut să-ţi ureze la mulţi ani.
MAMA: Studenţii mei îţi trimit şi ei urările lor. Ştii, ei vorbesc de tine tot timpul în clasă. Frank, eşti o celebritate pentru cei din gradul doi! Am fost la televiziune săptămîna trecută . . .
TATĂL: Da, da. Mama, eu şi părinţii lui Dave am dat un interviu despre iluştrii noştri fii. Îţi poţi imagina ce-am spus acolo. Cred că se va transmite joia viitoare. Poate vei putea să asculţi şi tu.
MAMA: Am fost foarte emoţionaţi pentru Elaine şi Bill. Spune-mi cît să cheltuiesc pe cadou pentru ei.
TATĂL: A, da, Frank, în legătură cu salariul tău de la AGS 19. Cred că am lămurit problema pentru tine. Am vorbit ieri cu Serviciul financiar din Houston. Mi-au spus că vei primi sporul de salariu luna viitoare. Şi acum Frank, nu prea ştiu ce să-ţi mai spun.
MAMA: Transmite salutările noastre lui Dave.
TATĂL: Da, să nu uiţi să-i transmiţi complimente din partea noastră. Îţi dorim o aniversare fericită. Toate cele bune, băiete.
TATĂL şi MAMA *(cîntînd)*: Mulţi ani trăiască . . .
TATĂL: Ne vedem miercurea viitoare.
(Sfîrşitul emisiei)
HAL lui POOLE: La mulţi ani, Frank.
POOLE lui HAL: Mulţumesc, Hal. Ceva mai jos *(Capul platformei se lasă în jos. Apoi Hal şi Poole joacă şah pe o măsuţă adusă între ei).*
POOLE lui HAL: Oricum, regina ia pionul.
HAL lui POOLE: Nebunul ia pionul calului.
POOLE lui HAL: — Turn — Rege 1.
(Poole face o mutare)
HAL lui POOLE: Îmi pare rău, Frank. Cred că ai pierdut. Regina şah la nebun Nebunul ia regina. Calul ia nebunul. Mat.
POOL lui HAL: Da, se pare că ai dreptate. Mă predau.
HAL lui POOLE: Îţi mulţumesc pentru un joc foarte plăcut.
POOLE lui HAL: Da, mulţumesc.

https://biblioteca-digitala.ro

(Peste cîtva timp îl vedem pe Bowman desenînd cîteva schițe: un om hibernînd)
HAL lui BOWMAN: Bună seara, Dave.
BOWMAN lui HAL: Ce mai faci, Hal?
HAL lui BOWMAN: Totul merge bine. Dar dumneata?
BOWMAN lui HAL: O, nu prea rău.
HAL lui BOWMAN: Ai mai lucrat ceva?
BOWMAN lui HAL: Cîteva schițe.
HAL lui BOWMAN: Pot să le văd și eu?
BOWMAN lui HAL *(aprobator)* : Desigur.
(Bowman ține în fața lui Hal un desen reprezentîndu-l pe dr. Hunter)
HAL lui BOWMAN: Este un portret foarte reușit, Dave. Cred că te-ai perfecționat mult. Poți să-l apropii puțin?
BOWMAN lui HAL *(aprobator)*: Desigur.
HAL lui BOWMAN: Este dr. Hunter, nu?
BOWMAN lui HAl *(aproabtor)*: Mda.
HAL lui BOWMAN: Între altele, te superi dacă te întreb ceva personal?
BOWMAN lui HAL: Nu, de loc.
HAL lui BOWMAN: Bine, scuză-mă că sînt atît de curios, dar în ultimele săptămîni m-am întrebat dacă n-ai avut anumite gînduri ascunse despre misiune . . .
(Bowman privește nedumerit)
BOWMAN lui HAL: Cum adică?
HAL lui BOWMAN: Este cam greu de spus. Poate că îmi exprim numai propriul meu interes în această problemă. Știu că nu m-am putut dezbăra niciodată complet de bănuiala că în această misiune sînt anumite lucruri extrem de ciudate. Sînt sigur că ești de acord că pe undeva am dreptate.
BOWMAN lui HAL: Nu știu. Este greu de spus.
HAL lui BOWMAN: Nu te superi că vorbim despre asta, nu-i așa, Dave?
BOWMAN lui HAL: O, nu, de loc.
HAL lui BOWMAN: Ei bine, nu se putea ca cineva să nu fi auzit de poveștile foarte ciudate care circulau înainte de plecarea noastră. Zvonuri despre ceva care s-ar dezgropat pe lună. N-am acordat niciodată mult credit acestor povești dar față de alte lucruri care s-au întîmplat, este greu să mi le scot din minte. De pildă felul cum toate pregătirile noastre au fost păzite cu atîta strășnicie. Și modul melodramatic cum au fost îmbarcați doctorii Hunter, Kimball și Kaminski deja în stare de hibernare, după patru luni de antrenament separat. *(Bowman se uită curios la Hal)*
BOWMAN lui HAL: Îți elaborezi raportul despre starea psihologică a echipajului?
HAL lui BOWMAN: În fond îmi pare rău de toate astea. Știu că este cam stupid. Stai o clipă. Tocmai am găsit o defecțiune pe segmentul A.E.35. În următoarele 72 de ore se va produce o stricăciune 100%.
(Bowman se uită uluit)
BOWMAN lui HAL: În momentul de față mai este în limitele operaționale?
HAL lui BOWMAN: Da. Și defectul nu rămîne astfel pînă la sfîrșit.
BOWMAN lui HAL: Vrei să spui că avem 72 de ore sigure pînă la eșec?
HAL: Da. Este o schemă absolut sigură.
BOWMAN lui HAL: O să aducem elementul înăuntru. Dar mai întîi vreau să discut cu Frank. Voi informa Centrul de Control al misiunii. Fă-mi te rog o fișă exactă.
(Apare o fișă de computer dintr-o deschizătură. Bowman o ia. Mai tîrziu el și Poole studiază problema.)

(Sfîrșitul bobinei 9)

https://biblioteca-digitala.ro

Laborator:

(Ceva mai tîrziu, după ce au raportat Centrului de Control defecţiunea, Poole şi Bowman recepţionează o transmisie pe montoirul TV..)

COORDONATORUL programului de la Centrul de Control, către Bowman şi Poole: X — R — Delta UNU

Aici Centrul de Control. Roger ai 2013. Îmi pare rău băieţi, că aveţi necazuri. Controlăm informaţia voastră în stimulatorul maşinii şi vom aviza în consecinţă. Se aprobă planul vostru de activitate extravehiculară precum şi înlocuirea segmentului AE-35 înainte de defectare.

(A doua zi, Bowman, purtînd un contum spaţial şi un segment de rezervă, se pregăteşte să iasă din navă).

BOWMAN lui HAL: Pregăteşte modulul « B » pentru activitatea « EVA », Hal.

(Se aprind luminile de pe tabloul de comandă al modulului şi apare comanda: START)

Deschide uşa modulului, Hal.

(Bowman intră în modul şi după efectuarea manevrelor corespunzătoare, iese în spaţiu).

(Sfîrşitul bobinei 10).

BOBINA 11

Aproape întreaga bobină se desfăşoară fără dialog atenţia fiind concentrată asupra manevrelor lui Bowman în spaţiul extraterestru.

(Bowman înlocuieşte segmentul defect, apoi revine în navă unde Poole controlează segmentul defect).

BOWMAN lui HAL: Hal, să ştii că nu-i găsesc nici un defect.

HAL lui BOWMAN: Da. E curios. Nu cred că am mai văzut ceva asemănător mai înainte. Aş recomanda să repunem segmentul înapoi şi să-l lăsăm să se strice. În felul acesta am putea urmări care e cauza. Ne putem permite să întrerupem comunicaţia pentru timpul scurt în care îl vom repune la loc.

(Sfîrşitul bobinei 11).

BOBINA 12

LABORATOR:

(După ce au informat Centrul de Control despre propunerea lui Hal, Bowman şi Poole primesc o sarcină de la punctul de Control al Centrului).

COORDONATORUL programului de zbor de la Centru, lui Bowman şi Poole: Aici Centrul de Control. Roger, ai 1930. De acord cu planul vostru de a înlocui segmentul nr. 1 pentru controlul defecţiunii anunţate. Vă comunicăm totuşi că constatările noastre preliminare indică faptul că computerul vostru de bord 9000 a greşit anunţînd defecţiunea. Repet: a greşit anunţînd defecţiunea. Ştiu că pare de necrezut. Dar această concluzie e bazată pe rezultatele computerului nostru geamăn 9000. Sîntem şi noi sceptici şi facem probele calculelor pentru a determina temeinicia acestei concluzii. Îmi pare rău de această mică încurcătură, băieţi. Vă vom transmite această informaţie îndată ce-o vom prelucra. X — R — Delta — Unu, aici Centrul de Control 2049. Transmisia s-a încheiat.

(Bowman şi Poole se privesc neîncrezători)

HAL lui BOWMAN şi POOLE: Sper că voi doi nu sînteţi îngrijoraţi de asta.

BOWMAN şi POOLE: Nu, de loc, Hal.

HAL lui BOWMAN: Eşti sigur?

BOWMAN lui HAL: Da. Totuşi aş vrea să întreb ceva.

HAL lui BOWMAN: Te rog.

https://biblioteca-digitala.ro

BOWMAN lui HAL: Cum îţi explici această nepotrivire între tine şi perechea ta 9000 de pe pămînt?
HAL lui BOWMAN: Nu cred că este o problemă. Greşeala poate fi atribuită numai unei erori umane. Asemenea lucruri s-au mai întîmplat şi altă dată. Şi întotdeauna s-au datorat unei erori umane.
POOLE lui HAL: Ascultă, Hal. N-a existat oare nici un caz de « eroare de computer » în seria 9000?
HAL lui POOLE: Niciodată, Frank. Seria 9000 are un palmares operaţional perfect.
POOLE lui HAL: Da, cunosc minunatele realizări ale seriei 9000. Dar eşti sigur că n-a existat niciodată nici cel mai mic caz de « eroare » de computer?
HAL lui POOLE: Nici unul, niciodată, Frank. Sincer îţi spun, nu mi-aş face griji pentru asta.
BOWMAN lui HAL: Bine, sînt sigur că ai dreptate, Hal. Mulţumesc.
(Bowman priveşte gînditor. Se vede că are un plan în minte).
BOWMAN lui POOLE: Frank, am o mică problemă cu transmiţătorul meu din modulul « C ». N-ai vrea să vii acolo cu mine ca să te uiţi puţin?
POOLE lui BOWMAN: Sigur.
BOWMAN lui HAL: Ne vedem mai tîrziu, Hal.
(Modulul « C » începe să se rotească)
POOLE lui BOWMAN: Ce fel de problemă ai avut, Dave?
BOWMAN lui POOLE: Ei bine, am avut interferenţe pe canalul « D ».
POOLE lui BOWMAN: Să vedem ce este.
BOWMAN lui HAL: Deschide uşa, Hal.
(Uşa modulului « C » se deschide. Bowman şi Poole intră în modul)
BOWMAN lui HAL: Roteşte, te rog modulul, Hal.
(Modulul se roteşte din nou)
BOWMAN lui HAL: Opreşte rotirea modului, Hal.
(Bowman deconectează o parte din instalaţie)
POOLE lui HAL: Roteşte modulul, Hal.
(Nu se produce nimic)
BOWMAN lui HAL: Roteşte modulul, Hal.
(Nu se produce nimic)
BOWMAN lui POOLE: Nu cred că ne poate auzi.
POOL lui HAL *(strigînd)*: Roteşte modulul, Hal *(Iarăşi nu se produce nimic)*
POOL lui BOWMAN: Bun. Sînt sigur că e în regulă. Ei bine, ce crezi?
BOWMAN lui POOLE: Nu ştiu ce să spun. Tu ce crezi?
POOLE lui BOWMAN: Am un sentiment neplăcut în legătură cu el.
BOWMAN lui POOLE: Adevărat?
POOLE lui BOWMAN: Da. Cert. Tu nu?
BOWMAN lui POOLE: Nu ştiu. Cred că da. Totuşi ştii că are dreptate: seria 9000 are un palmares operaţional perfect. Aşa este.
POOLE lui BOWMAN: Din păcate, asta sună niţel ca nişte vorbe de pe urmă.
BOWMAN lui POOLE: Da. Dar n-a fost ideea lui să facă analiza defecţiunii?
POOLE lui BOWMAN: Mda.
BOWMAN lui POOLE: Asta dovedeşte integritatea şi încrederea lui în el însuşi. Dacă a greşit, aceasta ar fi fost calea cea mai sigură de a o dovedi.
POOLE lui BOWMAN: Ar fi fost, dacă ar fi ştiut că a greşit. Uite, Dave nu pot să ştiu exact ce este, dar simt că ceva nu e în regulă.
BOWMAN lui POOLE: Totuşi nu cred că e vreun motiv să nu punem înapoi segmentul nr. 1 şi să continuăm cu analiza defecţiunii.
POOLE lui BOWMAN: Într-adevăr, sînt de acord cu asta.

https://biblioteca-digitala.ro

BOWMAN lui POOLE: Bine, să continuăm.
POOLE lui BOWMAN *(aprobator)*: O.K.
(Poole priveşte gînditor)
POOLE lui BOWMAN: Uite, Dave, ce-ar fi să punem segmentul la loc şi el să lucreze bine? Asta ar lămuri definitiv lucrurile în ce-l priveşte pe Hal, nu?
BOWMAN lui POOLE: Da, am nimeri într-o încurcătură serioasă.
POOLE lui BOWMAN: Fără îndoială. Ce naiba am putea face?
BOWMAN lui POOLE: Să ştii că nu avem prea multe alternative. Aici nu există nici o operaţie la bord care să nu fie sub controlul lui. Dacă s-ar dovedi că funcţionează prost, nu văd altă soluție decît să-l deconectăm.
POOLE lui BOWMAN: Sînt de aceeaşi părere. Nu ar fi nimic altceva de făcut.
BOWMAN lui POOLE: Va fi niţel cam complicat.
POOLE lui BOWMAN: Da.
BOWMAN lui POOLE: Va trebui să-i tăiem funcţiile cerebrale superioare fără să tulburăm sistemele pur automate şi de reglare. Trebuie să elaborăm procedurile de transfer pentru continuarea misiunii sub controlul computerului de pe pămînt.
POOLE lui BOWMAN: În orice caz, aşa este mult mai sigur decît să-l lăsăm pe Hal să continue dirijarea.
(Bowman rămîne gînditor)
BOWMAN lui POOLE: Ştii, adineaori mi-a venit o altă idee: După cîte ştiu, nici un computer 9000 n-a fost încă deconectat.
POOLE lui BOWMAN: Da, dar nici un computer 9000 n-a mai greşit pînă acum!
BOWMAN lui POOLE: Nu mă gîndesc la asta.
(Poole se uită ironic la Bowman)
BOWMAN lui POOLE *(aruncă o privire în direcţia lui Hal)*: De fapt nu ştiu ce va crede el despre asta.
(Sfîrşitul bobinei 12)

Imagini ale Laboratorului de pe nava spaţială.
(Mai tîrziu Poole, în costum spaţial şi purtînd segmentul nr. 1 se apropie de intrarea în modul. Poole iese din navă şi intră în modul. După ce manevrează modulul spre antena de comunicare, iese din modul. În timp ce se mişcă prin spaţiu, braţele modulului — prin voinţa lui Hal — taie cablul de legătură al lui Poole care cade liber în spaţiu. Bowman, care a văzut totul, rămîne uluit şi se pregăteşte să iasă după Poole).
BOWMAN lui HAL: Pregăteşte modulul « B » pentru AEV, Hal.
(Hal execută. Bowman este îngrijorat)
BOWMAN lui HAL: Ai stabilit cu el contactul radio?
HAL lui BOWMAN: Radioul nu funcţionează.
BOWMAN lui HAL: Îl urmăreşti cu radioul?
HAL lui BOWMAN: Da. Am un contact bun.
BOWMAN lui HAL: Ştii ce s-a întîmplat?
HAL lui BOWMAN: Îmi pare rău, Dave. Nu am destule informaţii.
BOWMAN lui HAL: Deschide uşa modulului, Hal.
(Hal execută. Bowman, care nu poartă costum special, intră în modul)
(Sfîrşitul bobinei 13)

BOBINA 14

Laboratorul de pe nava spaţială
(În timp ce Bowman este în modul încercînd să recupereze corpul lui Poole, se produc tulburări în funcţiile vitale ale celor trei savanţi în hibernare. O scală indică pe ecran aceste tulburări).

https://biblioteca-digitala.ro

Laborator: Următoarele patru titluri încearcă să dubleze efectul de «clipire» realizat optic pe film de rapida succesiune a cifrelor care indică starea savanţilor în hibernare.

(Vedem un semnal de avertizare.)

(Alt semnal de avertizare.)

(Pe ecran intră concomitent în acuţiune mai multe semnale de avertizare privind starea celor trei savanţi în stare de hibernare).

(Aparent, proasta funcţionare a lui Hal a cauzat nu numai moartea lui Poole, dar şi a celor trei savanţi în stare de hibernare. În acest timp, Bowman recuperează corpul lui Poole şi porneşte înapoi spre navă).

(Sfîrşitul bobinei 14.)

BOBINA 15

Bowman se apropie de navă, în modul.

BOWMAN *(prin radio)* lui HAL: Deschide intrările pentru modul, Hal.

(Nu se întîmplă nimic. Bowman priveşte nedumerit).

BOWMAN *(prin radio)* lui HAL: Hello, Hal. Mă recepţionezi?

(Fără răspuns)

BOWMAN prin radio lui HAL: Hello, Hal. Mă recepţionezi? Mă recepţionezi, Hal?

(Tot nici un răspuns.)

HAL prin radio lui BOWMAN: Afirmativ, Dave. Te recepţionez.

BOWMAN prin radio lui HAL: Deschide intrările pentru modul, Hal.

HAL prin radio lui BOWMAN: Îmi pare rău, Dave. Mă tem că nu pot s-o fac.

(Bowman priveşte uimit)

BOWMAN prin radio lui HAL: Ce s-a întîmplat?

HAL prin radio lui BOWMAN: Cred că ştii ce s-a întîmplat, la fel de bine ca şi mine.

BOWMAN prin radio lui HAL: Despre ce vorbeşti, Hal?

HAL, prin radio, lui BOWMAN: Această misiune e prea importantă pentru mine ca să te las s-o compromiţi.

BOWMAN prin radio, lui HAL: Nu înţeleg despre ce vorbeşti, Hal.

HAL, prin radio, lui BOWMAN: Ştiu că tu şi Frank aţi plănuit să mă deconectaţi. Şi cred că nu pot permite aşa ceva.

BOWMAN lui HAL: De unde naiba ai mai scos-o şi pe asta?

HAL lui BOWMAN: Dave, deşi v-aţi luat toate precauţiile în modul ca să nu vă pot auzi, eu am văzut mişcarea buzelor.

(Bowman priveşte gînditor).

BOWMAN lui HAL: E în ordine, Hal, am să trec prin eclisa pneumatică de alarmă.

HAL lui BOWMAN: Fără costumul spaţial, Dave, cred că-ţi va veni cam greu.

BOWMAN, lui HAL: Hal, nu vreau să mai discut cu tine. Deschide intrările.

HAL lui BOWMAN: Dave, această discuţie nu mai are rost. Rămîi cu bine!

BOWMAN, lui HAL: Hal! Hal!

(Nici un răspuns. Probabil că Hal a tăiat toate comunicaţiile).

BOWMAN lui HAL: Hal! Hal! Hal!

(Bowman se gîndeşte intens. Apoi manevrează modulul în imediata apropiere a eclisei pneumatice de alarmă de pe navă. Vedem inscripţia: «Eclisă de alarmă. De operat numai manual»).

(Bowman foloseşte braţele modulului pentru a deschide eclisa de alarmă cînd se pregăteşte să iasă din modul vedem un semnal: «Atenţie — Buloane explozive»

(Bowman detonează buloanele. Este propulsat prin uşa deschisă a modulului în

https://biblioteca-digitala.ro

eclisa pneumatică. În interiorul eclisei vedem o inscripţie pe un mîner: « Închiderea celulei de alarmă ».
(Bowman închide celula)
(Sfîrşitul bobinei 15)

BOBINA 16

Laboratorul navei spaţiale la primul cadru al bobinei.
(După ce a reuşit să revină în navă, Bowman porneşte hotărît spre camera ce conţine celulele « creierului » lui Hal).

HAL lui BOWMAN: Spune-mi, ce ai de gînd să faci, Dave?
(Bowman tace)
Dave . . . Cred că am dreptul la un răspuns la întrebare. Ştiu că lucrurile n-au fost în regulă cu mine. Dar te pot asigura cu toată încrederea că acum totul va merge iarăşi bine. Mă simt mai bine acum. Crede-mă.
(Bowman ajunge la uşa închisă pe care se vede inscripţia « Centrul Memoriei logice »)

HAL lui BOWMAN: Ascultă, Dave. Văd că eşti într-adevăr supărat de toate astea. Cred că ar trebui să stai jos liniştit. Ia o pilulă calmantă şi judecă totul serios. Ştiu că am luat adineaori cîteva hotărîri necugetate. Dar îţi pot da toate asigurările că munca mea va reveni la normal. Sînt la fel de entuziasmat şi încrezător în misiune şi vreau să te ajut.
(În următoarea secvenţă Bowman deconectează unul cîte unu legăturile şi alte aparate care activează « creierul » lui Hal)

HAL lui BOWMAN: Dave . . . Opreşte-te. Opreşte-te, te rog. Opreşte, Dave. Vrei să opreşti, puţin Dave? Opreşte, Dave. Mi-e frică. Mi-e frică, Dave.
(Bowman începe să deconecteze legăturile şi aparatele care activează terminaţiile de memorii deasupra cărora vedem inscripţia: « Terminaţii de logică şi memorie ».

HAL lui BOWMAN: Dave . . . Mintea mea se duce. O simt. O simt. Îmi pierd mintea. Indiscutabil. O simt. O simt. . . Mi-e frică.
(Bowman deconectează legăturile logice).

HAL lui BOWMAN: Bună ziua, domnilor. Sînt computerul Hal 9000. Am fost construit la uzina H.A.L. din Urbana. Instructorul meu a fost Dl. Lengley. Şi el m-a învăţat să cînt un cîntec. Dacă doriţi să-l auziţi, îl pot cînta pentru dumneavoastră.

BOWMAN lui HAL: Da, vreau să-l aud, Hal. Cîntă-mi-l.

HAL lui BOWMAN: Se numeşte « Daisy »:
Daisy-Daisy, dă-mi răspunsul tău
Sînt nebun aproape
Eu de dorul tău
(Pe măsură ce cîntă vocea lui Hal se stinge).

HAL lui BOWMAN *(continuă să cînte)*:
Nunta n-o fi mîndră
Eu maşină n-am
Dar ce dulce ai să fi;
Pe o bicicletă pentru doi
(Coordonatorul programelor de zbor de la Centrul de Control apare pe moritor)

COORDONATORUL programelor de zbor, către echipaj: Bună ziua, domnilor. Iată rezumatul înregistrat, făcut înainte de plecarea dumneavoastră şi care, din motive de securitate de cea mai mare importanţă a fost cunoscut la bord în timpul misiunii, numai de computerul vostru, HAL 9000. Acum cînd sînteţi în spaţiul lui Jupiter şi întregul echipaj este reanimat, vi-l pot spune şi vouă.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu optsprezece luni în urmă, a fost descoperită prima dovadă de viață inteligentă extraterestră. Era îngropată la o adîncime de 90 de picioare în solul lunar, în apropiere de craterul Tycho. Cu excepția unei singure și foarte puternice emisii radio, cu destinația Jupiter, monolitul negru în vîrstă de patru milioane de ani a rămas cu desăvîșire inert. Originea și destinația lui rămîn încă un mister total.
(Sfîrșitul bobinei 16*)*

BOBINA 17

Întreaga bobină se desfășoară fără dialog. Rezumînd acțiunea, pe ecran se observă Jupiter și în față infinitul.
(Sfîrșitul bobinei 17*)*

BOBINA 18

Întreaga bobină se desfășoară tot fără dialog. Iată conținutul ei: continuîndu-și odiseea spațială, cu trecerea anilor, Bowman trăiește o călătorie zguduitoare prin pustietățile cosmice în apropiere de Jupiter. Aproape de sfîrșitul călătoriei, captat de o putere mult mai mare decît tot ce cunoscuse omul pînă atunci, Bowman, îmbătrînit, ajunge la o perspectivă care îl face să bănuiască viitorul
Se aprinde un semnal de avertizare: Non-Function.
Și iată perspectiva:
moarte, transfigurare și metamorfoză în mijlocul stelelor veșnice.
De fapt, pe ecran se vede cum nava spațială este absorbită de un «vid», spațial, vîrtej amețitor în care este apoi precipitat vertiginos. Bowman, îngrozit, contemplă ceea ce nici o minte omenească n-a putut niciodată să-și imagineze: universul pare a i se oferi, dezvăluindu-i sunete pe care mintea lui limitată nu le poate înțelege. El descoperă pretutindeni galaxii de dimensiuni apreciabile și, după o încetinire a zborului, nava plutește deasupra unor peisaje de coșmar într-o atmosferă sumbră și îngrijorătoare. De o parte și de alta, cristale uriașe însoțesc nava ca și cum i-ar indica drumul. Spre uimirea lui Bowman, înspăimîntătoarea călătorie se încheie într-un salon Louis XVI, unde cosmonautul se întîlnește cu el însuși, un bătrîn muribund culcat în patul său. Bowman moare. La picioarele patului său se află monolitul strălucitor care fusese descoperit pe Lună. Corpul inert al omului suferă o mutație incredibilă: dintr-un agregat de lumină iradiantă, el se transformă încetul cu încetul într-un foetus cu un aspect straniu. Deasupra pămîntului evoluează foetusul gigantic, copilul-stea deschide ochii și privește cu uimire noul său univers . . .

În românește de EDUARD CONSTANTINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

FRANÇOIS TRUFFAUT

CUM AM REALIZAT COPILUL SĂLBATIC

https://biblioteca-digitala.ro

A trebuit să aştept trei ani pentru a realiza « Copilul sălbatic » ; citisem în 1966 în *Le Monde* rezumatul unei teze datorată lui Lucien Malson despre copii sălbatici, adică acei copii lipsiţi încă de la început de orice contact cu oamenii şi care, dintr-un motiv sau altul, aveau să crească într-o completă izolare. Printre cele cincizeci şi două de cazuri « serioase » evocate de către Lucien Malson, începînd de la copilul-lup, de la Hesse (1344) pînă la micul Yves Cheneau din Saint-Brévin (1968), exemplul de izolare cel mai clar şi cel mai instructiv pare să fi fost cel al lui Victor din Aveyron, îndelung şi minuţios studiat de doctorul Jean Itard, care s-a interesat de el încă de la prinderea sa în plină pădure, în anul 1798, de către nişte vînători. « Sălbaticul » era hirsut şi se deplasa asemeni unui animal cînd în patru labe, cînd folosindu-şi doar picioarele, trăia bineînţeles în întregime gol, corpul său era acoperit de cicatrice iar unghiile îi semănau cu nişte ghiare şi nu se exprima decît prin mormăituri. În pădure se hrănea doar cu castane, ghinde şi rădăcini şi se crede că a trebuit să-şi petreacă şapte sau opt ani de singurătate totală între momentul abandonului său şi cel în care avea să fie capturat. Cicatricele pe care Victor de l'Aveyron le purta pe corpul său, erau urmele unor lupte, probabil muşcături de animale cu care se luptase, dar pe gît, în dreptul traheii artere, o cicatrice mai adîncă decît altele, părea să fie urma unei lovituri de cuţit. Poate că acest băiat, pe care cineva încercase să-l omoare, fusese abandonat în pădure, fiind crezut mort, atunci cînd avea 3—4 ani, şi se presupune că praful şi frunzele uscate s-au lipit pe rană, aceasta cicatrizîndu-se singură. În realitate, este doar o ipoteză, căci misterul abandonării sale nu a fost niciodată lămurit. Adus la jandarmeria din Rodez, « Copilul sălbatic » a devenit repede un obiect de curiozitate publică, despre care s-a vorbit în ziarele epocii şi poate că tocmai deaceea atît de repede savanţii parizieni au cerut să-l examineze. A fost adus deci la Institutul de surdo-muţi de la Paris, o clădire care mai există şi azi, Rue Saint-Jacques, iar doctorii care l-au examinat au crezut că este vorba de un copil debil sau idiot, care fusese abandonat în pădure tocmai din pricina asta şi că ar fi deci inutil să se ocupe de el. După ei, copilul trebuia trimis la azil cu nebuni şi incurabili. Dar nu aceasta era şi părerea lui Jean Itard, un tînăr doctor care făcea experienţe asupra surdităţii ; el credea că « sălbaticul » era demn de a fi educat şi avea să ceară permisiunea de a-l lua la el, într-o casă din apropierea Parisului. Itard a încercat atunci să-l educe inventînd şi utilizînd tot felul de procedee, dintre care unele şi astăzi mai sînt folosite pentru reeducarea surdo-muţilor şi copiilor înapoiaţi.

Acest subiect de film corespunde temelor care mă interesează şi-mi dau seama acum că copilul sălbatic ţine în acelaşi timp de « Cele patru sute de lovituri » ca şi de « Fahrenheit 451 ». În *Cele patru sute de lovituri* arătam un copil căruia îi lipseşte dragostea, care a crescut fără tandreţe ; în *Fahrenheit 451* este vorba despre un om căruia îi lipsesc cărţile, adică cultura. La Victor de l'Aveyron « lipsa » este mai esenţială, pentru că este vorba de limbaj. Cele trei filme sînt construite deci pe o frustrare majoră ; şi chiar în celelalte filme ale mele, m-am preocupat să descriu personaje care sînt în afara societăţii. De fapt nu ele refuză societatea, ci societatea e aceea care le refuză.

Cînd am început împreună cu prietenul meu Jean Gruault să scriem scenariul « Copilului sălbatic », principala dificultate era aceea de a transpune un text constituit în realitate din două raporturi redactate de doctorul Jean Itard : primul datat în 1801 şi destinat probabil Academiei de Medicină ; al doilea scris în 1806 avînd ca scop să obţină de la Ministerul de Interne reînnoirea indemnizaţiei alocată Doamnei Guérin, care se ocupa de copil. Pentru a obţine din aceste două texte un scenariu, noi ne-am imaginat că doctorul Itard în loc să scrie aceste

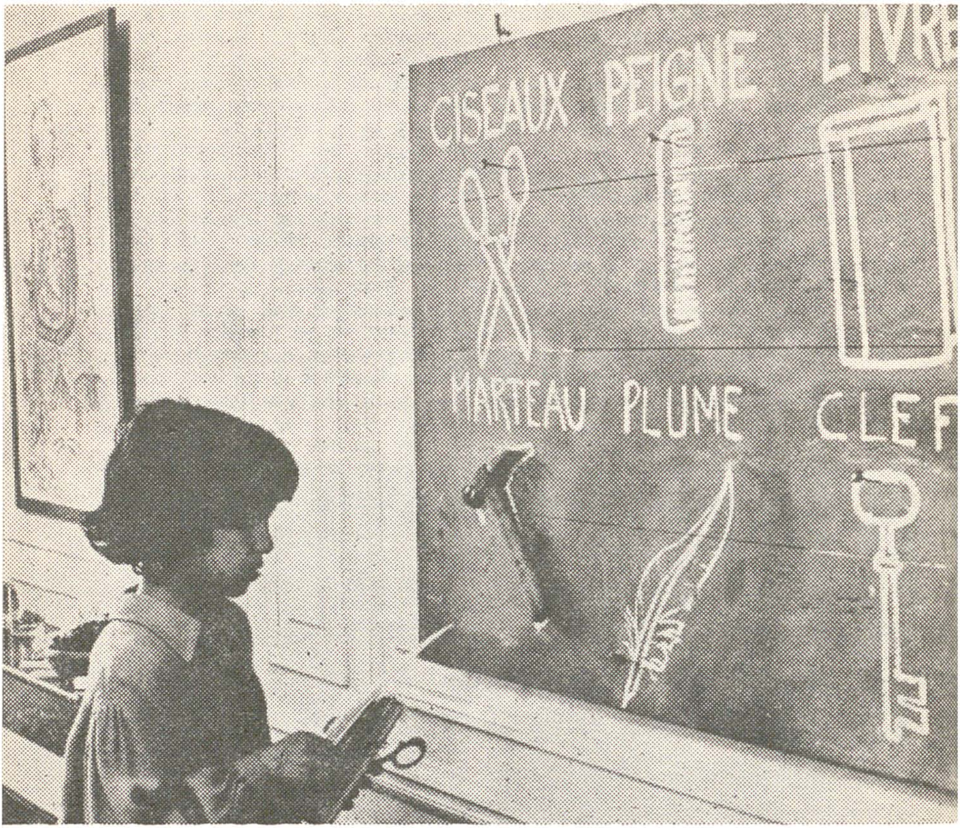
https://biblioteca-digitala.ro

rapoarte, avea să-şi ţină un jurnal cotidian, ceea ce dă povestirii alura unei cronici şi păstrează stilul autorului în acelaşi timp ştiinţific, filozofic, moralist, rînd pe rînd liric sau familiar. Am rămas deci fidel rapoartelor doctorului Itard, pentru că îmi plăcea atît de mult stilul lor; le-am recitit fără încetare de-a lungul realizării filmului, tocmai pentru a înţelege una sau alta dintre idei, sau pur şi simplu pentru a mă impregna de adevărul lor.

M-am documentat, dar nu sistematic; pur şi simplu, am citit cîteva opere despre surdo-muţi, printre care cartea Mariei Montesori. Mi-a fost întotdeauna frică că un exces de documentare m-ar putea face să renunţ la o idee, lăsîndu-mă să înţeleg că subiectul este prea vast; de aceea ţin să mă limitez încă de la început. A trebuit deja limitată durata filmului la o oră şi treizeci de minute, atunci cînd bineînţeles, tratînd un subiect ca acesta, pentru a putea acumula detaliile, ne-ar fi trebuit trei ore de proiecţie.

Nu am vrut, deasemenea, să recurg la nici un consilier medical în timpul realizării filmului pentru că nu voiam să fiu împiedicat să fac anumite lucruri. M-am mulţumit să iau doar anumite consultaţii adeseori chiar în cursul turnării; de exemplu, trebuind să întrebuinţez diapazoane, nu voiam să mă folosesc de ele oricum. Am invitat un doctor la masă şi mi-a dat două sau trei indicaţii

https://biblioteca-digitala.ro



precise. De aici plecînd, am putut improviza două mici scene asupra educației urechii pe care nu mi le-aş fi putut imagina fără aceste elemente, dar în care nu voiam nimic să apară ca sistematic, şi cu atît mai mult ca determinat de nişte sfaturi tehnice.

Înaintea turnării, am cerut să mi se proiecteze mai multe filme medicale despre copiii autişti şi autistici şi mi-am dat seama că există o mare diversitate de comportamente: unii sînt foarte blînzi şi foarte lenţi în mişcări, alţii sînt frenetici privind ca nişte adevărate animale, iar alţii îşi plimbă privirea fără a şi-o putea fixa nicăieri. Am înţeles atunci că am dreptul să inventez. Filmul presupune o serie de exerciţii pe care Itard le va face copilului pentru a-i educa urechea, ochiul şi simţurile: există fără îndoială aici un aspect documentar şi atunci criteriul nostru de muncă era chiar cel al unui documentar: ceea ce vedeţi e clar? se înţelege? Aceste exerciţii trebuiau să poată fi continuate; trebuia ca

https://biblioteca-digitala.ro

la începutul fiecărui exercițiu, publicul să știe ceea ce doctorul Itard voia să obțină de la copil, în așa fel încît să poată urmări experiența de la un capăt la altul cu interes. Aceasta a fost preocuparea mea riguroasă pe care am dus-o la bun sfîrșit datorită acelui comentariu constituit de vocea *Off* a lui Jean Itard atunci cînd acesta își ținea jurnalul.

Ajung astfel la alegerea actorilor. *Copilul sălbatic* este un film cu două personaje. Și mi s-a părut că munca esențială în acest film nu era aceea de a realiza o punere în scenă ci mai degrabă de a se ocupa de copil. Am vrut deci să joc rolul doctorului Itard ca să mă ocup eu însumi de copil, evitînd astfel un intermediar. Dar nu am luat dintr-odată această decizie, și de aceea alegerea actorului a început prin a-mi face destule griji. M-am gîndit mai întîi la actorii de cinema și apoi la cei de televiziune. Dar am înțeles că ei vor fi întotdeauna influențați de ceea ce au jucat înainte: există în cinematograful european o cerință a plauzibilității mai mare decît în cinematograful american. Doctorul Itard a existat cu adevărat și a fost unul dintre pionierii terapeuticii moderne, un om care nu este atît de celebru ca Pasteur, dar care este totuși mai cunoscut în America decît în Franța. Filmul însuși are un atît de puternic caracter de autenticitate, pentru că este vorba de o istorie adevărată, de abia « romanțată ». Într-un film de acest gen în general se folosesc actori puțin cunoscuți și am căutat deci un necunoscut pentru rolul doctorului, mai ales printre gazetari și apoi printre prietenii mei. Apoi, pentru că copilul nu vorbește niciodată și pentru că este aproape surdo-mut și trebuie deci condus în interiorul imaginii, am înțeles că aș fi putut să încerc eu însumi acest rol.

Nu știu dacă am avut sau nu dreptate, nu știu dacă sînt sau nu un bun actor, dar nu regret decizia mea: simt că dacă aș fi încredințat rolul doctorului Itard unui actor, acesta ar fi fost dintre toate filmele acela de la care aș fi avut cea mai mică satisfacție. Ar fi trebuit să spun toată ziua unui străin: « Acum luați copilul, faceți-i asta, duceți-l acolo », și toate aceste lucruri voiam să le fac eu însumi. Și sînt mulțumit de a le fi făcut eu însumi. Din ziua în care m-am hotărît să-l joc pe Itard, filmul a căpătat pentru mine o rațiune cu totul completă și definitivă. Din această experiență eu nu rămîn cu impresia de a fi jucat un rol, ci doar cu aceea de a fi condus un film *din fața* aparatului și nu din *spate*, ca de obicei.

În ceea ce privește alegerea băiatului care trebuia să interpreteze rolul principal, mă gîndisem la două soluții: una, să aleg copiii foarte educați de pildă, copiii unor dansatori celebri sau copiii care urmează cursuri de dans la Operă. Ceea ce m-a dus la această idee au fost fotografiile lui Nureev, și mă gîndesc adeseori la el ca la cineva care ar fi extraordinar într-un film în care ar fi vorba nu de un dansator ci de un om sălbatic. Am plecat deci cu ideea de a găsi un Nureev copil, dar a trebuit să abandonez curînd această idee, pentru că toți acei mici dansatori pe care i-am văzut erau cu adevărat prea gingași. În al doilea rînd, mă gîndisem să merg pe calea inversă care era aceea de a mă apropia puțin de primul meu film, « Les Mistons », în care folosisem cinci copii dintre care unul sau doi aveau cu adevărat ceva în ei foarte sălbatic. Acum, firește, sînt însurați și părinți de familie, pentru că filmul acesta fusese făcut în 1957, dar eu voiam să regăsesc un băiat în felul lor. Mi-am trimis asistenta la ieșirile școlilor în diferite orașe ale Franței și de abia pe o stradă din Montpellier ea a remarcat, a stat de vorbă și a fotografiat, printre alții, un mic băiat gitan, Jean Pierre Cargol.

Jean Pierre, micul gitan pe care l-am ales pentru a juca acest rol, este un copil foarte frumos dar eu cred totuși că are aerul cuiva care a ieșit tocmai din pădure. Rolul lui Victor este un rol care poate să pară penibil pentru un copil. Pentru a-l

conduce pe Jean Pierre am căutat mereu comparaţii; pentru priviri îi spuneam: « ca un cal»; i l-am mimat pe Harpo Marx cînd trebuia să exprime ideea de încîntare cu ochii mari. Dar rîsetele nervoase şi cele maladive i se păreau dificile, căci el este un băiat foarte gingaş, foarte fericit, şi foarte echilibrat care nu putea face decît lucruri foarte liniştite. Scenele grele cum erau sîngerările sau crizele nervoase, nu au fost pînă la urmă decît schiţate. Ne opream foarte repede. Încercam să evităm spectaculosul; pentru că nu era vorba în acest film de a impresiona, ci pur şi simplu de a povesti. Ştiu că a face un copil să joace în cinema sau în teatru e un lucru în general de o proastă reputaţie. Personal, eu nu cred cîtuşi de puţin că personalitatea copilului ar fi masacrată cînd devine actor. Mai degrabă, dimpotrivă. Am ales să realizez acest film în iulie şi august, tocmai pentru a nu perturba activitatea şcolară a copilului pe care-l alesesem. Bineînţeles, rolul pe care i-l oferisem era obositor. A trebuit să treacă prin teste psihologice mai dificile ca de obicei şi apoi, odată terminat filmul, ne-am dat seama că cinematograful l-a făcut să evolueze. După mine, diferenţa între Jean Pierre Cargol *înaintea* filmului şi *după* este impresionantă. Cînd echipa cu care a lucrat i-a oferit la despărţire un mic aparat de filmat, el a spus: « voi deveni cu siguranţă, primul regizor gitan ».

La începutul filmului, Victor merge în patru labe şi nu reuşeşte să se ţină în picioare, nu suportă hainele şi mănîncă ca un animal. Pleacă deci de la zero şi încetul cu încetul se va adapta. Dar, cum el n-a devenit niciodată un om normal, la fel ca ceilalţi, se poate susţine că ar fi fost mai bine să fie lăsat în pădure. Eu cred totuşi, ca şi Itard, că viaţa pe care o ducea acolo era mizerabilă şi că urmele atîtor cicatrici pe corpul său arată foarte bine că el a trebuit să se bată şi poate chiar să omoare pentru a putea supravieţui.

Datorită lui Jean Itard, Victor a făcut foarte mari progrese în felul său de a se comporta, mergea normal, se obişnuise cu hainele, putea să facă anumite munci şi să îndeplinească anumite mici servicii dar n-a putut reuşi niciodată să vorbească, — căci cuvîntul, dintre toate funcţiunile vitale, este cel mai profund legat de prima copilărie.

Jean Itard a fost acela care i-a ales numele de Victor, pentru « sălbatec », căci el remarcase că copilul era foarte sensibil la sunetul« O » şi că niciodată nu uita să se întoarcă atunci cînd îl auzea pronunţat în spatele lui. Cred că forţa acestei povestiri stă în situaţie: copilul acesta a crescut în afara civilizaţiei, în aşa fel încît tot ceea ce face el în film face de fapt pentru întîia oară; cînd acceptă să se culce pe un pat, în loc să se culce pe pămînt, o face pentru întîia oară; cînd mănîncă la masă, o face tot pentru întîia oară şi la fel cînd îşi îmbracă hainele şi cînd plînge. După părerea mea, fiecare pas înainte constituie o şansă formidabilă şi filmul îşi extrage forţa sa din toţi aceşti paşi înainte acumulaţi. Aţi dori poate să ştiţi sfîrşitul istoriei adevărate pe care filmul n-o povesteşte: Victor a trăit pînă la patruzeci de ani, mereu sub îngrijirea Doamnei Guérin, guvernanta lui Jean Itard, într-o mică căsuţă, rue des Feuillantines, făcînd mici servicii şi trăind liniştit. În ceea ce priveşte morala acestei povestiri, studiul lui Malson insistă destul şi cred că filmul a prezentat-o destul de clar: naturalul ne vine prin moştenire, dar cultura nu poate veni decît prin educaţie. De unde şi importanţa acestei educaţii şi frumuseţea acestei teme.

În româneşte de EDUARD CONSTANTINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

L' ABBAYE A CRETEIL
1906-1907

l'abbaye a Creteil

hall d'exposition

1 rue henri doucet

creteil

9-24 octobre **1971**

https://biblioteca-digitala.ro

UN FALANSTER AL ARTELOR ÎN 1907

Avalanşa graţioasă a îndoielnicului gust burghez, sintetizată în acea zisă « belle époque » — atinsese maximul de expansiune la începutul secolului XX: literatura şi presa erau dominate de scribi mondeni, uşuratici, care caligrafiau proza ori poezia, înşiruind cuvintele ca nişte calpe mărgele multicolore, vide pe dinăuntru; artele plastice erau leşuitor edulcorate; arhitectura, supraîncărcată, îşi avea parcă izvor de inspiraţie în « arta cofetarilor » de lux: monumentele funerare şi cele publice, mobilierul, bibelourile, bijuteriile — erau înflorate, înstelate, ţigăneşte supraîncărcate, obositor supraornamentate.

Prostul gust oficial bara căile de acces adevăraţilor creatori, care, totuşi, luînd pieptiş istoria artelor în răspăr — cum au făcut-o Picasso şi Brâncuşi în 1907 — şi, mai apoi, Kandinsky, Klee, Joyce, Proust, Apollinaire, Schönberg, Stravinsky, Le Corbusier, şi mulţi alţii, — au izbutit să afirme şi impună, în preajma primului război mondial, o concepţie estetică revoluţionară şi un nou curs al valorilor artistice în aproape toate domeniile. Tocmai în această atmosferă de răzmeriţă, un poet « la anii falnici douăzeci», un anume Charles Messager — viitorul scriitor Charles Vildrac (1882—1971) — cu gîndul la idealul neatins încă, la tărîmul oamenilor liberi din abaţia Thélème, îndrăgită de Rabelais, visa şi gîndea că . . *nous serons utiles/Autant que celui qui sème ou bâtit,/Et comme les mains qui tissent ou filent,/ En verité nos mains seront utiles,/Et nous essaierons d'ouvrir tous les yeux,/Et de greffer l'amour au coeur des hommes ;/Et nous essaierons de bâtir du Mieux,/Et nous donnerons de la joie aux yeux . . ./*Şi vizionarul ce cînta atotputernicia mîinilor artistului, alăturate braţelor altora şi care, înfrăţite, ar fi putut deveni deopotrivă de folositoare ca cele ale plugarului, zidarului ori ale urzitoarelor — visa mai departe: *Je rêve l'Abbaye, oh, sans abbé —/Je rêve l'Abbaye hospitalière/A tous épris d'art plus ou moins crottés/Parce que plus ou moins déshérités./Je rêve l'Abbaye/A la fois gaie et recueillie/En telle Hellade très fleurie,/Bien loin, je rêve l'Abbaye/Gaie et et recueillie./Où vivre quelques-uns et quelques-unes,/Où vivre libre, en thélèmites, passionnés . . ./*

Ideea lui Charles Vildrac de a întemeia o frăţie artistică a avut ecou şi a prins repede, chiar între cîţiva scriitori, pictori şi muzicieni, care ca şi el, îşi arătau făţiş nemulţumirea, ba chiar împotrivirea şi « revolta împotriva condiţiilor de viaţă impuse artiştilor de către societate », de către o orînduire nedreaptă. Şi, în mod surprinzător, versurile lui Vildrac aveau să se transforme într-un proiect de organizare a unui falanster al cărui ţel era munca de zi cu zi, cot la cot, a unui grup de intelectuali, într-o atmosferă de frăţească antantă — cu răgazul, desigur, pentru fiecare, de a putea (în momente de inspiraţie) scrie, visa, compune sau picta, et caetera.

https://biblioteca-digitala.ro

Tot Charles Vildrac ne istorisește — de astă dată în proză — cum « cîțiva tineri mînați de o înaltă fervoare artistică, avizi de a putea, liberi și după voia lor, să-și împlinească zilele — au hotărît să-și adune laolaltă puterile și să subsiste clădindu-și propriul lor Thélème. »[1].

Prima ispravă a acestui « Grup frățesc de artiști » a fost achiziționarea unei vechi vile situate la vreo douăzeci kilometri depărtare de Paris, la Créteil, în mijlocul unui imens parc și instalarea în această «Abație» a unei tiparnițe. Între 1906 și 1908 proaspăt înființatul așezămînt, « Les Editions de l'Abbaye » avea să imprime — în afară de cartea de debut a lui Vildrac — numeroase volume printre care amintim : *La vie unanime* a lui Jules Romains (în acea epocă elev la Școala Normală Superioară) ; *La tragédie des espaces* a pictorului și poetului René Arcos (cel care, în 1918, împreună cu Franz Masereel și Romain Rolland aveau să întemeieze la Geneva « Les Editions du Sablier ») ; *Des légendes des batailles* a lui Georges Duhamel ; *Passiflora* de Robert de Montesquiou ; *Gens de là et d'ailleurs* a lui Alexandre Mercereau, (un mare animator cultural, codirector — alături de poetul Paul Fort — al revistei *Vers et Prose;* autor al mai multor monografii de artiști, organizator al unor senzaționale expoziții de pictură și sculptură de avangardă, în primii cincisprezece ani ai secolului, la Budapesta, Moscova și Praga, de unde nu vor lipsi nici operele lui Brâncuși). Iată numai cîteva din volumele imprimate de neofiții care, după ce instalaseră tiparnițele « Abației », lucrau sîrguincioși la imprimarea nu numai a cărților lor, dar și ale unor scriitori celebri care înțelegeau astfel să încurajejze elanul falansterului.

Alături de Charles Vildrac, de soția sa, și de René Arcos — în chiar ziua de 24 decembrie 1906, au venit să se instaleze la Créteil, scriitorul Georges Duhamel (cumnatul lui Vildrac și unul dintre membrii cei mai activi ai grupului); Alexandre Mercereau, compozitorul de sonate și oratorii Albert Doyen (1882-1935) ; pictorul și gravorul Charles Berthold-Mahn (autorul litografiei reprezentînd « Abația », imprimată chiar la Créteil) și teoreticianul cubismului, autor — împreună cu Metzinger — al volumului *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, — pictorul Albert Gleizes (1881-1953) ; înrîurit puternic de experiența « Abației », acesta nu numai că a pictat-o într-o serie de peisaje dar, douăzeci de ani mai tîrziu, prin 1927, va întemeia la Sablon (Isère) « La communauté de jeunes artistes et artisans de Moly Sabata », grupare agricolă și artizanală pe care a condus-o cu multe sacrificii materiale; așezămîntul lui Gleizes a dăinuit pînă în 1951.

Georges Duhamel nu va uita niciodată experiența și ambianța de la Abbaye de Créteil pe care o va evoca în volumele *Chronique du Pasquier*, *Vue de la terre promise*, *Le désert de Bièvre* și mai cu seamă în memoriile lui intitulate *Lumières sur ma vie*, unde scriitorul francez va da în vileag un fapt de nimeni știut : adeziunea lui Constantin Brâncuși la cea dintîi manifestare publică a grupului[2]: în ziua de 21 iulie 1907, la reședința falansterului, a avut într-adevăr loc o expoziție de pictură la care singurul sculptor invitat a fost Brâncuși ; în aceeași zi, în parcul împădurit, se desfășura un « matineu poetic și muzical » la care fuseseră invitate numeroase personalități din lumea artelor și a literelor franceze. . .

Nu putem ști nici ce lucrare anume a expus atunci Brîncuși, nici dacă artistul, înzestrat cu multiplele sale talente artizanale, nu s-a alăturat vremelnic grupului de la Créteil, unde ar fi avut alte condiții de creație decît cele din atelierul-locuință, situat pe atunci în rue de Montparnasse, 54.

---

[1] CHARLES VILDRAC, *Avertissement, in «Images et Mirages»*, Créteil, «Editions de l'Abbaye», 1907
[2] GEORGES DUHAMEL, *Lumières sur ma vie*, Paris, 1947, p.82.

https://biblioteca-digitala.ro

În orice caz — astfel cum a consemnat în excelenta sa monografie Sidney Geist — în biografia sculptorului trebuie adăugată și această, pînă aici, ignorată participare, în chiar anul lui de răscruce cînd, rupîndu-se de Rodin, a creat *Rugăciunea*, *Sărutul* și *Cuminţenia pămîntului*.

Falansterul de la Créteil nu va putea rezista firește din pricina unor sterpe dificultăţi de ordin financiar. Idealiști, nepricepuţi în treburi contabilicești și fiscale, ei vor fi nevoiţi să tragă obloanele acelei « *Abbaye* » — *oh*, *sans abbé* », — poate tocmai fiindcă nu avuseseră înţelepciunea să aleagă și un stareț care să ţină măcar cheile trapezei.

Patruzeci de ani mai tîrziu, în octombrie 1951, primarul orașului Créteil, în prezenţa academicianului Georges Duhamel, președinte al « Alianţei Franceze », a lui Albert Gleizes, Charles Vildrac, Jules Romains și Luc Durtain — se va desveli o placă pe rue du Moulin, 37, pe chiar locul unde, odinioară, trebăluiau laolaltă poeţi, pictori, muzicieni, — încercînd să dureze, o mică, vremelnică, dar foarte semnificativă patrie a oamenilor liberi.

Nu-i o noutate că răsunetul stîrnit de marele faur născut pe meleagurile Hobiţei a cucerit, — sub forma unor iradieri directe sau indirecte, și cîmpul celorlalte iscusinţe omenești, — cuvîntul și poezia alcătuind forma poate cea mai privilegiată de oglindire a unui adevăr devenit universal: Brâncuși, cetăţean al lumii artelor a ajuns astăzi un nume familiar tuturor meridianelor de cultură ale pămîntului. Două noi ecouri de dincolo de ocean, — prezentate acum întîia oară în traducere românească — ni se par verigi noi de frumuseţe în salba numeroaselor omagii aduse și pînă acum meșteșugarului care, prin darul mîinii sale și a brăţării ei de aur, a deschis, pentru sculptura contemporană, porţile unei reîmprospătări nebănuite, perspectiva unei armonioase reechilibrări clasice.

John Updike, celebrînd într-un modern poem în proză virtuţile și splendorile multiple ale lumii materiale, făurită și înnobilată prin lucrarea spiritului și meșteșugului omenesc, înalţă un direct și discret imn de slavă tuturor artelor, ale căror roade mîngîitoare înconjoară simţurile omului cu lumină și frumuseţe ; între dătătorii de bucurie, o aluzie la Vermeer și două nume doar: Brâncuși și Cézanne . . .

Tînăra poetă *Nancy Willard* își începe « lecţia dintîi » cu un motto brâncușian, evocînd apoi, în versuri lapidar tăiate, spiritul și ambianţa atelierului de minuni a, meșteșugarului român, din ale cărui palme, spre tării, se înalţă pentru vecie ca tot atîtea cvintesenţe ale zborului, păsările lui măiestre.

În versuri albe, John Updike ca și Nancy Willard celebrează mîna creatoare a artistului, meșteșugar și faur, aproapele de zi cu zi al omului dornic de frumuseţe.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRÎND ASUPRA PIETREI, DESCOPERI SPIRITUL MATERIEI, MĂSURA PROPRIEI EI FIINȚE: MÂNA GÎNDEȘTE URMÎND GÎNDUL MATERIEI.

BRÂNCUȘI

https://biblioteca-digitala.ro

NANCY WILLARD

LECȚIA DINTÎI

Am studiat așadar oul: toată învățătura mea se trage de aici.

Brâncuși

Ținînd în mînă oul,
detaliu
de curăție absolută,
un lucru familiar ca bună-ziua,
în palmă țin și forma și culoarea
păcii,
— elipsoid umflat, strălucitor,
formă făgăduită-înălțării spre tării.
....
Căci forma păcii e chezașa
simplității nude
— linia pe care policarul,
o duce cu mlădiere din condei,
descoperind din nou lucrul uitat;
ca să pricepem inorogul
ajunge să-i vedem cornul minune;
la fel și zborul,
— chiar dacă nu zărim aripa —
e clar în para lamurii străluminînd
în miez lăptos găoacea.
« Deprindeți de la ou învățătură,
priviți aripa zburătoarei »
zicea Brâncuși
foșnindu-și, în cipicii roșii, molcom
pășirea prin odaie, — grădină
locuită de măiestre adormite
în pirotealã răbdurie, o strajă ca de urși pe socluri.
Țestoasa de turcoaz,
păsări în zale de alamă și argint,
în singur glas, strunite ca lăuta
adîncurilor sufletului lui Orfeu
prind glas, mărturisesc:

https://biblioteca-digitala.ro

— Strune sîntem lăutei bucuriei
dintîi a inimii domnului nostru,
răsunînd întru noi precum apa
şi somnul pruncieі.

Păsări şi aripi făuriţi, planete,
minerale feţe ; nimic din ce rodiţi
nu va mărturisi cu limpezime
însufleţirea vieţii noastre deajuns, — zborul,
nimic nu-l va cînta
la fel de bine
ca rotunjimile potenţei ideale,
tăcerea liniştii perfecte, templu curînd
urmînd să se înalţe către ceruri,
— lume străveche de vecie.

(Din volumul « *31 New American Poets,* » Hill & Wang, New York 1969)

JOHN UPDIKE

ARHANGHEL

Onixuri, crestătură în trunchi de cedru, căuce de aramă coborîte în apă lină ; acestea sunt ofranda închinării mele. Porfir şi lemn de tek, iasomie şi smirnă : acestea ţi le-nchin în dar. Luciul condurilor mei e brumat cu îmbălsămare de cuişoare. Aripile mele picură nectar. Ochii mei, — diamante ale căror sclipiri răsfrîng aur roşu. Faţa mea, — obrăzar de fildeş : iubeşte-mă. Ascultă-mi făgăduinţele.

Apă vie se va revărsa pe gura de aramă migălos chenăruită a căucelor mele. În pivniţi parfumate, chiupuri cu gîrliciul gros vor revărsa fără curmare balsamuri. Livezile

* Din vol. *Pigeon Feathers and Other Stories* by John Updike, « Fawcet Books», New York, 1963

insulelor mele nu vor fi niciodată sterpe de rod. Pînă şi frunzişul lor este pîine. Potecile mele nu-s năpădite niciodată de iarna cea rea. Ciorchinii viţei mele cresc roditori de la sine. Pînă şi sîmburul socului meu e dulce, ca nuca. De ce zîmbeşti ? Nu-ţi va fi fost foame niciodată?

Cămările mele vor fi durate fără cusur. La încheietura căpriorilor mei nu va încape nici vîrful de ac al celei mai fine şoptiri. Capătul bîrnelor mele va fi răsgeluit şi neted. De lemnul va fi avut nevoie de cepuire, icuri de tisă vor fi împlinit, ici colo, orice gol. Tavanele mele sunt înalte şi răcoroase, şindrila acoperişului meu face scut vîntoasei şi burniţei. Vei deschide ferestrele larg, — streaşina asupra lor este lată, stropii de ploaie nu pătrund încăperea decît sub chipul adierii, sub chip de mireasmă. Netede covoare îmi căptuşesc podelele. Căminul focului meu e zidit din cremene arsă, în cuibul vetrei aşternut cu cenuşă caldă. N-ai dus, măcar o dată în viaţă, dorul unui acoperiş?

Sau în ce loc atunci ţi-a fost rănită inima? Desfătările mele sînt felurite şi trainice. Muche proaspătă şi dreaptă a topului mătăsos de hîrtie, cretos şi plin. Umbră pe pleoapele femeii pîndind din somn întîia pată de lumină a zorilor . . . Braţele albe ale fetelor în dans; atlaz; dalbe braţe; violete umbre în subsuori; extazuri proslăvind încheieturile zăpezii ale gloriei; braţe de nea, creta hîrtiei întărind cu dovezi euclidiene teorema pitagoreică; frumuseţea ei stringentă: sclipirea bănuţului de cupru vechi, desmormîntat din sare nisipie. Microscopicul licăr de cerneală în slova cuvintelor ce însuşi ai aşternut pe albul hîrtiei. Clipe reînviate amintirii, închipuiri, odrasle de pruncie . . . Odaia lui Brâncuşi învăluind tăcere. Pini şi stînci *de Cezanne;* Dantelăreasa *de la Luvru, puţin mai mare decît palma.*

Astfel de licrăriri mărunte le voi preface-în viituri de rîuri mari, nici-un grăunte nu-l voi pierde, pînă la ultimul bob al pulberii din amintire, — fiecare cu înmulţirea lui înmiită; iubeşte-mă. Îmbrăţişează-mă; vino, atinge-mi coasta izvorului cu miere. Nu-ţi fie teamă. De ce să crezi făgăduinţa mea zadarnică? Jad şi scorţişoară; ai cuteza să spui că şi acestea-s născociri ale minţii? De ce-ţi întorci privirea? Nu-i oare cîntul meu tămăduire şi balsam? Braţele mele sînt doldora de mere pîrguite, de bătrîne hrisoave; încrede-te; nu-ţi aduc vătămare. Rămîi şi bucură-te. Desfătarea ta e fericirea mea ; aşteaptă. Ascultă. Voi începe iar.

În româneşte de ANDREI BREZIANU

https://biblioteca-digitala.ro

VASILE BĂNCILĂ

MÂINILE SCULPTORULUI
note despre
GHEORGHE ANGHEL

Unii spun că omul se poate cunoaște după ochi, ori după mîini . . . Această generalizare e neștiințifică, dar în cazul lui Gheorghe Anghel, are o mare parte de adevăr. Ne referim la mîinile lui. Căci ce poate avea un sculptor mai de preţ decît mîinile ? De altfel, și în istoria omenirii, anume filozofi au văzut în mîini factorul principal care a grăbit maturizarea creierului, prin faptul că ele sînt în legătură cu localizările cerebrale, mîna dreaptă fiind în legătură cu centrul vorbirii. Acestea sînt teorii care s-ar putea să nu fie decît simple teorii ale oamenilor înfometaţi de o cunoaştere pozitivă ori avînd această aparenţă.

La Gheorghe Anghel, însă, se poate spune că mîinile erau miracolul lui. S-a vorbit adesea de « mîini de aur ». În ceea ce-l privește pe Anghel, desigur, mîinile erau făcute din aurul cu cele mai multe carate.

Unii oameni au mîini cinematografice, alții, monotone, Unii au mîini paşnice, alții, neliniștite. Unii au mîini ascetice, alții senzuale. Unii au mîini inteligente, alții proaste. Unii au mîini magnetice, alții, neutre. Unii au mîini obiective alții tendenţioase, insinuante. Unii au mîini imperative, alţii, supuse. Unii au mîini de foc, alţii, de gheaţă. Unii au mîini nostalgice, alții, repauzate. Unii au mîini originale, alții, banale. Unii au mîini odihnite, alţii, obosite. Unii au mîini interogative, alţii lipsite de curiozitate. Mîinile unora sînt un adevărat alfabet, ale altora sînt șterse. Mîinile unora mişcă totul împrejur, ale altora lasă totul să putrezească. Mîinile unora sînt început de lume, ale altora, coşciuge vechi. Mîinile unora sînt ca florile parfumate, ale altora, ca omizile. Mîinile unora sînt sfinte, ale altora, păcătoase . . .

Dar ce nu se poate spune despre mîini ? Pentru a schiţa ceva complet, ar trebui să refacem toată enciclopedia.

De aceea, poate, oamenii au instituit obiceiul salutului prin strîngerea mîinii și de aceea țin atît de mult la el : fiindcă, prin aceasta, își dau oarecum seama de la început în ce stare sufletească se găsește celălalt sau ce fel de om este în cazul cînd atunci fac cunoştiinţă cu el.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi de aceea orbii ţin atît de mult la mînă, cum ţin şi la glas: imaginile lor despre oameni sînt mai ales imagini de mîini şi de glasuri. Şi se pare că, în felul acesta, îi cunosc destul de bine pe oameni. Căci orbul umblă prin existenţă cum umblă cîrtiţa pe sub pămînt şi peştii fără vedere în fundul oceanului. Şi lor li se pare că umblă totuşi, într-un fel, printr-o lume de lumină . . .

Mîinile pot arăta, în adevăr, în mare parte, ce este omul. Sau ce fel de decor vrea el să arunce privitorilor. De aceea prestidigitatorii se servesc cu mare artă de magia mîinilor.

Căci mîinile pot fi o magie. Nu toate, ci cele ca ale lui Gheorghe Anghel. Statuile lăsate de mîinile lui sînt o mecă şi va fermeca lumea mult timp, chiar şi atunci cînd pînă şi osemintele lui vor fi pulbere. Aşa e cu toţii mari creatori. Despre toţi se pot spune versurile lui Eminescu: « La steaua care-a răsărit, e-o cale-atît de lungă, că mii de ani i-au trebuit luminii să ne-ajungă (. . .). Era pe cînd nu s-a zărit, azi o vedem, şi nu e ». Nimeni ori puţini îl ştiau pe Anghel cînd mîinile lui făureau statuile. Azi le vedem, şi el nu e . . .

Mîinile lui Anghel erau prietenoase şi paşnice, discrete şi cuviincioase, modeste şi devotate, slujitoare şi fără ostentaţie, tainice şi sincere totodată, hotărîte şi în acelaşi timp resemnate . . . Iar cînd lucrau statuile, ele erau păsări de vrajă, care transfigurau şi lutul, şi pe meşter şi pe puţinii privitori, dacă se întîmplau să fie acolo . . . Mîinile lui Anghel erau mîini de suferinţă bărbătească şi de bucurie în spirit, erau mîini autonome, la depărtare infinită de mîinile servile, dar erau mîini sociale. Mîini care, cînd ţineau un bulgăre de pămînt, în ele, parcă ţineau un bulgăre de lumină, un minereu, din care avea să iasă, de fiecare dată, un nou cosmos, o mică Geneză . . . Mîinile lui Anghel visau întotdeauna la o nouă statuie, şi nu se linişteau, pentru ca să localizăm cuvinte celebre, decît atunci cînd se odihneau în împărăţia realizării . . . Mîinile lui erau pentru a servi lumea, pentru a continua creaţia şi a colabora astfel armonios cu esenţa lucrurilor. În ultimă analiză, mîinile lui Anghel erau mîini active şi pioase.

Mîini puternice şi mîini « bune », după cum s-a spus. Mîini cu degetele lungi, metalic articulate, modelate parcă din energie şi înţelepciune, mîini care şi-au perfecţionat ereditatea, cari, modelînd, s-au modelat pe ele înseşi, mîini sculpturale şi sculptînd, încît e de mirare că acum ele stau pe loc. Dar stau în împărăţia realizării . . . Stau, şi statuile lui cîntă pentru noi. Căci degetele lui Gheorghe Anghel le-au fermecat şi le-au imprimat măsuri muzicale, ca şi cînd ele înseşi ar fi fost coarde sonore. Cu aceste mîini, Gheorghe Anghel a stăpînit materia, s-a înfrăţit cu ea, a răsfăţat-o, a ondulat-o, i-a împrumutat mari fermităţi şi reflexe de sensuri şi lumini, i-a dat ceva tare şi totodată aerian şi i-a dat, pe deasupra, lucrul cel mai de preţ, acel inefabil de transparenţă gravă şi blîndă, care merge pînă la sacru. Aceste mîini au dat acestor statui secretul unei muzici înalte, fiindcă ele înseşi erau conectate la un suflet înalt şi vibrau ca nişte coarde de arc, de vioară, de harpă . . .

https://biblioteca-digitala.ro

MÂNA DANSATORULUI

Se ştie că mîinile pot vedea. Există, spre vîrful degetelor, un rudiment de ochi, poate o lentilă invizibilă captînd lumina ce străbate, ca printr-o delicată pînză de corali, epiderma; sau poate o pleoapă-nervură cufundată, precum în adîncul unui ocean, într-un imemorial vis vegetal; poate sori invizibili, transformînd extremitatea palmei într-o neştiută cale lactee; sau, poate, un ochi-inimă, un minuscul ochi-inimă, mereu treaz, neauzit clopot de alarmă al tuturor apropiatelor noastre febre, reverii, exaltări, bucurii sau tristeţi.

« Mă sprijin de un zid care are urechi verzui şi buze calcinate ». Degetele au ochi-inimă; ca în cea mai delirantă și, absolut posibilă, imagine suprarealistă. Şi-n jurul lor, pe toată palma, ciudatele linii ale vieții ce se-ntretaie, se strîng, se fărâmițează, coboară, urcă, se răsucesc, se-adună, se-ncolăcesc, într-un desen niciodată același, pentru că undeva, în adîncul lor, niciodată același, există, privește și bate ochiul-inimă.

Mîna care construieşte, care frămîntă în degetele ei, divin bătătorite, universul tuturor formelor. Dar mîna care făureşte vise?

Priviţi dansatorul, acest magician al visării.

Adagio romantic.

Priviţi-i degetele, care mîngîie fără să atingă, chipul iubitei răsturnat extatic, între brațele subțiri ce-l înconjoară ca un nimb de aripi — trupul balerinei, lunecînd nespus de încet, diagonal, în albul *tutu*-ului — suavă *pietà*. Mîinile lui îi vorbesc, le poţi auzi, ele reinventă tandrețea.

Sau mîinile Silfidei, înălțîndu-se din încheietura lor, încrucișate, ca două aripi de heruvimi din Cinquecento. Doar acest gest și tensiunea degetelor ce pipăie imaterialul, și dintr-odată se apropie de noi, cu foşnet neauzit, întreaga lume a geniilor aerului.

Vorbind despre Nijinski, dansatorul-miracol, despre ciudata sa apariţie fizică de dincolo de scenă, deformată de o muşchiulatură ce-o reda aproape monstruoasă, Cocteau spunea despre degetele sale că « erau scurte ca și cum ar fi fost retezate din falange », dar că, dansînd, « mîinile sale deveneau frunzişul gesturilor sale ». Mîini cu degete groase, aparent greoaie, îndesate ca niște țevi de plumb, precum cele ale personajelor pictate de Férnand Leger. Posedate de duhul dansului, aceleaşi mîini, printr-o uluitoare metamorfoză, se alungeau, se rarefiau, se subțiau, deveneau orice, floare, basm oriental, flacără, vers transparent, lumină.

De unde această putinţă a mîinilor de a deveni orice, de a spune orice, într-un limbaj mai elocvent decît cel al cuvîntului?

https://biblioteca-digitala.ro

Poeţii şi filozofii hinduşi le-au hărăzit mîinilor, cu milenii în urmă, rolul suprem de a comunica, prin dans, noţiunile abstracte, căci faţa era considerată capabilă să servească doar ca index al emoţiei, al stărilor psihice. Întregul eşafodaj al tehnicii *hasta*, al gesturilor mîinii, stilizate şi codificate, este un omagiu, unic, adus mîinii, creatoare a simbolurilor celor mai subtile. Mîinile încarnează spiritul, ele exprimă ideile primordiale, gesturile lor conduc fabulaţia, mişcările trupului şi ale feţei le completează colorîndu-le cu emoţia schimbătoare. Şi vechile tratate artistice hinduse, recunoscînd misterioase afinităţi, nu uită să recomande celui ce transmite o *hasta*, ca gesturile mîinilor să fie acompaniate de expresia corespunzătoare a feţei şi, mai ales, a ochilor.

Sîntem, aici, în imperiul absolut al sugestiei ; dar totodată al unui Absolut codificat, al Timpului suspendat, al Imuabilului ce se auto-contemplă.

Nimic mai limpede, mai echilibrat şi mai ordonat geometric decît principiul ce guvernează, în catehismul baletului clasic european, gîndit la Curtea magnifică şi protocolară a Regelui Soare, decît mişcarea braţelor şi a mîinii. Braţele uşor rotunjite din coate, ca o ghirlandă desfăcută, se ridică şi coboară, se apropie şi se depărtează într-un desen riguros de linii trasate parcă de un compas. Sînt prevăzute distanţele la care mîinile pot sta faţă în faţă — un interval fix de 18 pînă la 20 centimetri —, amplasarea degetelor, degetul mare aplecat către cel mijlociu, celelalte uşor resfirate, unghiul pliurilor coatelor şi al încheieturilor mîinii, distanţa cu care braţul se poate depărta de corp. Un cod precis şi exact ca un sistem de biele, în care mîna princiară trebuia să ştie să ţină cu graţie măştile luxuriante, să acompanieze surîsurile şi reverenţele, să dea Olimpului redescoperit de Academia lui Baïf acel inimitabil aer de eleganţă, galanterie şi preţiozitate. O intransigentă Artă Poetică părea că fixase, odată pentru totdeauna, un cod raţional al coregrafiei mîinilor, din care emoţia şi pasiunea lipseau cu desăvîrşire, ca nişte atribute indecente.

Pentru dansatorul modern, tabu-ul formal este un vestigiu istoric. Încorsetarea graţioasă a mîinii a dispărut.

Nervoasă, neliniştită şi dinamică, mîna dansatorului modern deşiră şi reface mereu un univers agitat, patetic, cu echilibru precar.

Priviţi-i mîna, pe scena inundată de lumină.

Dezgolită, răvăşită de pasiune sau spaime, ţipînd de bucurie sau de durere, cuprinsă de extaz, pierdută în reverie, întinsă ca un arc sau destinsă ca un cer după furtună, superbă, cu vinele încordate, stropită de sudoare, electrizată de o tensiune supraomenească, ea ne re-trăieşte, într-o singură clipă, destinele noastre, lumea noastră.

Şi rămînem vrăjiţi, în întunericul sălii, cu ochii în ochii ei, cu inima în inima ei, prinşi în visare, lăcaş inextricabil şi transparent, mai complicat, mai puternic şi mai trainic decît orice alt lăcaş zidit de mîna omului.

PICASSO — Detaliu din compoziţia «Nud cu pălărie în atelier», 1954 ▶

https://biblioteca-digitala.ro

PENTRU A FACE MÂNA LIBERĂ
ÎN SENSUL OCHIULUI,
TREBUIE SĂ-I RĂPIM LIBERTATEA
ÎN SENSUL MUŞCHILOR.

PAUL VALÉRY
DEGAS DANSE DESSIN

https://biblioteca-digitala.ro

Corectura: LIDA IGIROŞIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică »

https://biblioteca-digitala.ro

PREZENTAREA TEHNICĂ
I. BROD

Secolul 20

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI 115. TEL. 16.79.22
ADMINSTRAŢIA: ŞOSEAUA KISELEFF 10 — TEL. 18.33.99
BUCUREŞTI

43 804

Lei 17